الافتتاحيـــة

لم يعد الحلم صعب التحقيق في ظل عالم تعددت وسائل التقارب والتواصل فيه، فالبريد الالكتروني نافذة للتواصل بين المبدعين في كل مكان ، أذاب حواجز الجنسيات وحدود الدول ، وبيروقراطية المؤسسات الثقافية العربية، واختصر المسافات التي يأخذها ساعي البريد مع ما يصاحبه من تفتيش للرسائل والاطلاع على مضمونها ومصادرتها إن لم ترق لحارس البوابة ، لهذا كان للبريد الالكتروني دور في تواصل مجلة عبقر مع المبدعين العرب في كل مكان في العالم، وستجدون أن هناك اسماء تكتب في عبقر من خارج حدود الوطن العربي ، والفضل بطبيعة الحال يعود للبريد الالكتروني ، ولن أخفيكم سرا إذا قلنا: إن هناك بعض المبدعين مازالوا يرسلون كتاباتهم ونصوصهم الشعرية عبر صندوق البريد ، تصل بعضها وبعضها تقف عند خط الاستواء في نقطة تفتيش الرسائل ، وبالتالي تتأخر علينا النصوص والدراسات المرسلة عبر البريد العادي ، إلا أننا في حقيقة الأمر نفرح بها بقدر لا يمكن وصفه ، وربما فرحتنا بها تفوق فرحتنا برسالة البريد الالكتروني

لأن الفارق كبير ، حيث يشعرنا من يبعث برسالته عبر البريد العادي باهتمامه الكبير بالمجلة ورغبته الصادقة في نشر نصه من خلالها ، وهو ما يشعرنا بفرح وانتشاء ، وهذه ليست دعوة للتحول الى البريد العادي بدلا من البريد الالكتروني، بل سنقف بكل تقدير لأية رسالة تحمل بوحا وإبداعا مرسلة الى مجلة **عبقر** ، هذه المجلة التي تسعى لأن تكون مجلة الشعر العربي الأولى ، ليس لأننا نعمل بقدر استطاعتنا لأن تكون نافذة للمبدع العربي ، بل لأن المبدع العربي هو من سيعطيها هذه المكانة بعطائه الإبداعي وتفاعله مع ما ينشر فيها ، وهنا ندعو النقاد والمهتمين بالشعر وقضاياه أن يقرأوا النصوص الواردة في **عبقر** ويكتبوا عنها دراسات علمية وسنتشرف بنشرها في الأعداد القادمة ، لأن هذه الدراسات ربما تسهم في تطوير المجلة أولا ثم في تسليط الضوء على النصوص والتجارب العربية الحديثة التي تكتب في مجلة عبقر ، والتي نأمل أن تكون ذات يوم محل دراسة علمية لما تتضمنه من تجارب مختلفة ومتنوعة ومتفاوتة القيمة والشكل والمضمون. يأتي هذا العدد متزامنا مع ملتقى قراءة النص في دورته العاشرة الذي ينظمه النادي الأدبي الثقافي بجدة عن الشعر العربي في عالم متغير ، وهي مناسبة تتفق مع ما يطرح في المجلة من رؤى وقضايا ونصوص شعرية، حيث يتضمن هذا العدد موضوعات عدة، يفتح ملفا لقصيدة النثر عبر محمد الماغوط ، ويحاور الشاعر التونسي المبدع يوسف رزوقة ، ويتحدث عن العديد من القضايا الشعرية الراهنة. بقي لنا أن نقول: لن ننحاز لأي اسم ولأي تجربة ، بل الإنحياز للإبداع ، فالمجلة ليست حزبا ولا خطا ايديولوجيا ، وليست معنية بمصادرة التجارب في سبيل إظهار أخرى ، ولا تخضع لمفهوم الشللية التي تسيطر على المشهد الثقافي العربي، المجلة لكل المبدعين العرب ليس من الخليج الى المحيط فحسب ، بل كل مبدع عربي أينما يعيش.

ملحوظة دائمة:

النصوص الشعرية تنشر حسب الأحرف الأبجدية مع احتفاظنا بتقدير الأسماء الشعرية المعروفة التي قدمت تجارب شعرية كبيرة.

* * *

نصـــوص

مصلح النجار
الأردن
أكاديمي وشاعر

مدخـــل:

ليس صعباً على المتتبع أن يدرك في العقد الأخير اشتداد موجة الردّة إلى الكلاسيكي على مستوى القصيدة العربية. وهي ردّة توازي ما عبّرت عنه شهلا العجيلي بالردة إلى الرومانسي على مستوى الرواية العربية. ومجال التشابه بين الردّتين أنهما حركتان باتجاه التأسيسيّ، فالكلاسيكية هي المنطلق التأسيسي مذهبيا على مستوى الشعر، في حين أن الرومانسية هي المنطلق التأسيسي مذهبياً على مستوى الرواية.

إن الشطط في الابتعاد عن الأصل والمنطلَق الإبداعي هو الباعث الحقيقي لبلورة حركة مضادة معاكسة، بل إن الحداثة تصلح لأن تكون منطلقا للكلاسيكية حتى ألفينا حضورا كلاسيكيا بريئا في المرحلة الأولى من الردة، لتظهر كلاسيكية

ما بعد الحداثة بمنطلقاتها الفكرية والفلسفية، فتطرح نموذجا يصلح للمحاكاة في إطار لا يلمزُ بكلاسيكيته.

إن هذا النوع من اتجاه الحركة في الحداثة يتطلب ثقافة من نوع ما، ثقافةً تميّز العارفَ من غير العارف، وبالتالي فإن تَطَلُّبَ هذه الثقافة يجعل السير في هذا الركب غير متاح للجميع. فمن السهل على شاعر أن ينفّذ الشكليات الكلاسيكية، ولكن المعطيات الثقافية الكلاسيكية تصبح مطلباً عسيراً، ولا تتأتى إلا بالتراكم، وتختلط فيها أكداس ثقافية متنوعة، مقسومة بين الديني واللاديني والصوفي والمتهتك والسياسي والحزبي والدعْوي وسوى ذلك.

وفي إطار صعوبة تحصيل تلك الثقافة، فإن المحافظة على الثقافة التأسيسية في عصر يمور بحركات الحداثة تحتاج إلى استراتيجية تنفيذية تكفل عدم التفريط، وتنأى بالكلاسيكيين الجدد عن سبّة التخلف، ولنا أن نتسلح بسلاح يقترحه المنظرون للثقافات، للحفاظ عليها في أطر الحداثة، وأبرز ملامح هذه الاستراتيجية هو السمة البدائية لتلك الثقافات بتخليصها من شوائب التطور ومن تعقيدات الحرفة والمدنية والتقدم.

لقد استنفد الحداثيون الحيَلَ والاحتمالات، حتى وصلوا إلى العشوائية، وكانت الردة إلى التأسيسيّ خياراً متاحاً. ولا ينبغي أن يغيب عن بالنا بوصفنا مثقفين، أو سدَنة ثقافة، أو منتجي ثقافة، أن ندرك الفارق بين النفع Profit والغاية، Purpose فبعودة المضمون ليطفو على السطح ولو بأسماء جديدة تصبح مسألة الغاية أَولى من التفكير في النفع فحسب، وإن كان التأسيسيون عندما أبدعوا نصوصهم أو بعضها كانوا نفعيين أو عمليين براغماتيين.

عادت القصيدة إلى مساحة الحياة وتعاملت مع اليومي الذي ترفعت

عنه بعد أن تبرأت منه باتجاه شكليات الحداثة استجابة للنخبوية وإنفاذا للصنعة، ليبرز سؤالٌ حول الشريحة المستهدفة التي يوجه لها الشاعر منتَجَه النهائي. فمع من يتصل الشاعر؟ ولماذا يكتب الشعر مع نهاية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين؟ هل الحداثة حداثة بلا قيم؟ أليست لها محددات؟ أم ينبغي للشاعر أن يقتنع باللادور وبخروجه والشعر من دائرة التأثير؟ هل صار الشعر نصّاً تَرَفِيّاً مطلقاً؟ أم أنه صار في المقابل نصا استهلاكيا آنيّا؟ هل شارك الرقيبُ في جعل الشاعر يزهد بدوره ويترك موقعَه؟ أي نوع من ثقافة النص ينبغي أن يتوافر في القصيدة؟ هل للإعلامي دور في تهميش الشعر؟ وهل ساهمت وسائل الاتصال في جعل الشاعر كائنا فضائياً؟ وهل ساهم النقد في دقّ المسمار الأخير في نعش الشعر؟ هل أسهمت جهات النشر من وزارات ثقافة ودور نشر وبلديات وأندية وجمعيات في تسفيهِ الشعر؟ هل كانت غزارة الإنتاج في ضوء غياب المعيار سبباً لزوال التأثير؟

سيختلف الناس في الإجابة عن هذه الأسئلة التي لا تطلب إجابات، بل إنهم إذا اتفقوا على الإجابة، فإن اتفاقهم لا ينعكس على الممارسة. فاهتراء الساحات الثقافية وتكدّس الأسماء وتعدّد المنابر وظهور طبقة الصحفيين الشعراء والموظفين الشعراء، وغياب دور المؤسسات والاتحادات والروابط، وإخراجها من دائرة النخبوية، كل ذلك كسّر حلقاتٍ من السلسلة التي تثبّتُ الشعر وتربطه بالأرض.

إن رصد واقع الشعر العربي اليوم لا ينبئُ بحالة صحّية، فالكثرة ليست أمارة خصب، وإنما هي حالة وَرَميّة سرطانية، فكل موظّف في دائرةٍ ذاتِ مساسٍ بالأدب صارَ أديبا، وكل صحفي في الصحافة الأدبية صار أديباً وناقدا وتعقدُ الحلقات النقدية حول أدبه، وإذا قال رأياً نقدياً، فإنه يقول قول جهيزة، وإذا حضر

محفلا تُرفع له القبّعات. أما الأصوات الأصيلة فتقهقرت وتراجعت في حضورها ودورها وطموحها، بل وقصّرت عن عمد أو زهد أو إقصاء في النشر، وصار الشاعر منهم لا يحفل بما يقوله النقاد عنهم، وبخاصة حين يَنظر فيما يقال عن شعراء الصف الثاني والثالث والرابع.

إن التراجع العام والهزات في مجالات الحياة سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ودينياً كلها تنعكس في الأدب والشعر. وينضاف إلى ذلك اتّساع حضور الرواية، ذلك أن الرواية هي حديث عن الحياة، ولذلك فإن القارئ العاديّ يميل لها لأنها ببساطة تتناول حياته وهي في الغالب لا تعتمد المجازية الشعرية العالية كما لا تتعمد الترفع عن القرّاء، ولذلك فهي آنس إليه من الشعر ومن أبراج الشعراء العاج.

لقد مرت عقود كان المثقفون العرب ينادون فيها بالعلم للجميع والثقافة للجميع، ويحاربون النخبوية، ولكن نتائج ذلك كله كانت سلبية على الناتج النهائي، فالنوعية تردّت، والحرفة لم تعد لأصحاب الحرفة، والمراكب لا يقودها الربان، وفضحت المعادلات الشكلية للحداثة تماماً مثلما فضحت وصفات إعداد الطعام، وتساوى الغثّ والسمين، بل تراجع السمين لصالح الغثّ الذي يملك وقتا لتسويق نفسه.

وهنا يصبح من الجدير بي أن أتكلم عن تسويق الشعر، وبخاصة أن الشعراء الآخرين مسوّقون سيئون، وكثير من المسوّقين المتميزين شعراء هزيلون، ولعل تسويق الشعر لا يختلف عن تسويق أي سلعة. فإذا ما لجأنا إلى علم التسويق، كان بمُكْنَتِنا أن نستعير ما يُطلَقُ عليه «**عناصر التسويق**»؛ لتعيننا في تعيين عوامل الشعريّة. وعناصر التسويق المقصودة هي: **الشغف، والإثارة، والألفة، والغموض،**

وإثارة الحواسّ، وإثارة رموز الحبّ، وإقامة العلاقات الأليفة[1]. ولعلّ إنعام النظر في هذه العناصر السبعة يُفضي بالناظر إلى نتيجة مؤدّاها أنّ النّصّ الذي يتّسم بالشعريّة هو نصّ يقوم بإحدى العمليّات أو الوظائف الآتية:

1. توليد شغف لدى المتلقّي بالنّصّ.
2. إثارَة المتلقّي.
3. الائتلاف مع المتلقّي ومع أشيائه وأفكاره.
4. الغموض على هذا المتلقّي إلى حدٍّ استثارة رغبَته في أن يكشفَ هذا الغموض.
5. إثارة حواسّ المتلقّي.
6. إثارة رموز الحبّ لدى المتلقّي.

إقامة العلاقات الأليفة، وذلك من خلال ربط الأشياء بطريقة تروق المتلقّي، وتثير إعجابه.

وبذا يغدو مسوّغاً لأيّ باحث أن يشرع في بحثٍ موضوعه «**تسويق النّصّ الأدبيّ**»، أو «**تسويق النّصّ الشعريّ**»، فيبحث فيه آليّات استقبال النّصّ، وإرساله، والعمليّات المصاحبة لهما.

المراحل السابقة كانت تحفل بما يمكن أن أطلق عليه (الجامع) لتكون مرحلتنا الحالية مرشحة لنطلق عليها تسمية (مرحلة غياب الجامع) وقد كانت أية هزة وطنية أو قومية كافية لصياغة تحوّلات أدبية وثقافية وإبداعية وشعرية، ولكن وفرة الهزّات والاعتياد عليها من خلال اشتغال الإعلام والفضائيات عليها كل ذلك جعل الهزّات من دون استجابات إبداعية وثقافية.

استعراض تاريخيّ:

مرّ الشعر العربيّ الحديث بعدّة مراحل، لعلّ أبرزها ما يوجزه بعض النقّاد، ومؤرّخو الأدب، من باب التعميم، فيما يأتي:

1. **المرحلة العقلانية:** تجربة الرواد (أربعينيّات القرن العشرين وخمسينيّاته).
2. **المرحلة الرؤيوية:** تجربة شعراء ستّينيّات القرن العشرين.
3. **مرحلة المصالحة بين العقلانية والرؤيوية:** تجربة ما بعد ستّينيّات القرن العشرين[2].
4. **مرحلة انهيار المركز:** تجربة ثمانينيّات القرن العشرين[3].
5. **مرحلة التّشتّت وتراجع التطرّفات:** تجربة تسعينيّات القرن العشرين[4]، والبداية المهشمة لقرن جديد.

عبّر شعراء الأربعينيّات والخمسينيّات عن وعي خاص بالذات، إلاّ أن هذا الوعي لم يكن وعيا رومنسياً، ولم يكن وعياً زائفاً، أو مَرَضِياً متضخّماً، وإنما كان وعياً للذات بوصفها جزءا من وعي الجماعة[5]. وتخيّل شعراء الستّينيّات أنفسهم معزولين عن الآخرين، كأنهم يعيشون في جزيرة معزولة، ولذا لم يكونوا، باستثناء بعض الجهود الفردية، يعيرون اهتماما كبيرا لتلك الهموم الاجتماعية، والسياسية التي كان شعراء الخمسينيّات يتفاعلون معها إيجابياً، وكانوا إذا ما أدركوها أو أحسّوا بها، يحاولون أن يعبّروا عنها بردود فعل ذاتية ومحدودة، وعلى طريقتهم الخاصّة. وقد كان الواقع العربي الذي أنضج رؤى الشاعر الستّينيّ يزخر بجملة من التناقضات، والهزائم السياسية الإيديولوجية. ولم تكن تجربة الستّينيّات منسجمة فنياً ورؤيوياً بشكل كامل، إذ تصارعت داخلها كثير من التيارات، والروافد، والأصوات الفردية[6]. وقد حملت جملةٌ من كتاباتهم شعارَ تفجير اللغة[7]،

واستغْلَتْ على الواقع، وانهمكتْ في الهموم الفردية والجمالية، مع هروبٍ من الواقع، وسعي إلى إقامة يوتوبيا جماليّة عوضاً عن هذا الواقع(8).

وفي أواخر الخمسينيّات وبداية الستّينيّات، ظهرت دعوة جماعة مجلة شعر، الذين نزعوا نزعة جماليّة، واتّجهوا إلى الشعر الصافي غير المدنّس، كما يقال، بما هو أرضيٌّ، وواقعيٌّ، وإنساني، فكان هذا الاتجاه خلاصة للمثالية والصوفية، بالمعنى الجمالي الذي عبَّرت عنه أفكار هيغل، وكانط، وفختـه، ونيتشـه، وبريتون، وإزرا باوند، وإليوت، وغيرهم كبعض الأدباء المشاهير من ممثّلي الرمزيّة والانحطاطيّة والسرياليّة، وغيرها(9).

وببلوغ السبعينيّات ألفينا أنّ السمة الغالبة على الشعر أنّه كان متّسماً بالهدوء، من غير جهْر بالرغبة في تجاوز الجيل السابق، مع اعتزاز بالتراث الشعري العربي الجديد، وانبهار بطروحات حركة الحداثة Modernsim لتي كانت في ذلك الوقت جزءا ماضيا من التاريخ الأدبي العالمي(10).

واقترب شعر الثمانينيّات الطرح الفكري أكثر من سعيهم إلى أن يبدعوا شعراً، فالشاعر يحمل الفكرة في رأسه، ثم ينطلق مفتشاً عن صياغة مناسبة لها(11). وعاني الشعر من حالة انهيار المركز، أي إن الأعمال لم يعد لها مركز أو بؤرة تفيض منها، بل أصبحت سمة الإنتاجات التنوع والتعدد، ذلك أن الرؤية والإيديولوجيا انهارتا وانهارت معهما الذات(12). لقد أسّس هؤلاء الشعراء لنصّ شعريّ جديد، بدأ ينسحب من فضاء الفكرة والموضوع أو الإديولوجيا تحديداً إلى فضاء النّصّ وشعريّة النّصّ، والتوظيف الماكر لمرجعيّات تراثيّة وحداثيّة، والانفتاح على البعد البصريّ، والسماعيّ، فجاءت قصائدهم مركّبة، تتداخل فيها عدّة فنون(13).

أما شعر التسعينيّات فيغلب عليه التجريد الذهني والشكلية الزخرفية، والتكوين المصمت، من دون التوحّد حول رؤية جمالية أو دلاليّة واحدة، بقدر التوحّد حول التنوّع والتمايز بين الشعراء، والخروج على النماذج الجاهزة، وانفتاح النص، والاهتمام بالقيم الصوتية في توليد الدلالة، وغلبة العقلنة، وسيادة المحسوسات، والجزئيات، والدرامية، والجهر أحيانا، والتنوع الموسيقي(14). وثمّة من يعبّر عن تجربة شعراء ثمانينيّات القرن العشرين وتسعينيّاته، الذين كتبوا قصيدة النثر بأنّهم «جيل شعريّ منفصم بين إعلان مديونيّته للآباء الذين استراحوا في المتّكأ المؤسساتيّ، بعد أن روّضوا قصيدة النثر، وبين التّمرّد على وصاياهم»(15).

ولدى معاينة العقود الخمسة الأخيرة من القرن العشرين يظهر أنه تمّ حشْرُ تجربةِ قرونٍ من شعر الغرب في عقودٍ من الشعر العربي(16). فكثيراً ما وجدنا الشعراء العربَ ينتقل الواحد منهم من كلاسيكيّة إلى رومانسيّة إلى تجديد فحداثة في مدى إبداعيّ لا يتجاوز عشر سنوات مثلاً. كما إنّ التيّار الغالب على الشعر العربيّ الحديث، بعمومه، انتقل من الرومانسيّة إلى الواقعيّة الاشتراكيّة، إلى الحداثة، بضروبها، وتشكّلاتها كلّها، في مدى زمنيّ لا يتجاوز خمسة عقود. مما يجعل الساحة الأدبيّة تكتظّ بأصوات غير متجانسة أحياناً. هذا بالإضافة إلى ما سبّبَهُ تنوّعُ المشارِبِ الأدبيّة من تنوّع في السمات الجماليّة الشعريّة. وعلى سبيل المثال؛ فإنّ الشعراء العرب الذين تأثّروا الأدب الفرنسيّ مثلاً نتجت عندهم «قصيدةُ نثر»، في حين نتجت «قصيدة شعر حرٍّ» (غير موزون) لدى الشعراء العرب الذين تأثّروا الأدب الأمريكيّ. ويمثّل الفريق الأوّل شعراء مثل أدونيس، وأنسي الحاج، في حين يمثّل الفريق الثاني شعراء مثل توفيق صايغ، وجبرا إبراهيم جبرا.

وعَوْدًا إلى حديثِ الشعريّةِ السابق؛ فيمكن القول، في سياق الإجابة عن

تساؤلات واحديّتها، أو تعدّدها في حركة الشعر العربيّ الحديث: كان ثمّة شعريّات عربيّة متعدّدة، فالشعريّة هي مجموعة من المعايير الجماليّة الفنّيّة والموضوعيّة، التي تجعلنا نقول: إنّ النّصّ الذي يتوافق معها ينتمي إلى عالم الشعرِ، والشعرِ الحَسَن.

الشعريّات الكبرى:

ظهرت عدّة شعريّات في الشعر العربيّ الحديث، فلو رصدنا ما ظهر على جسد القرن العشرين من شعريّات لوجدنا **شعريّة كلاسيكيّة، وشعريّة رومانسيّة (شعريّة مفارقة الكلاسيكيّ)، وشعريّة واقعيّة (واقعيّة اشتراكيّة)، وشعريّات ما بعد الواقعيّة**، وقد أُطلق عليها شعريّات الحداثة، مقابل شعريّة التجديد التي حَوَتْ شطراً من أخريات التأثير الرومانسيّ في القصيدة العربيّة، والتأثيرات الواقعيّة في هذه القصيدة، أي مرحلة بدايات قصيدة التفعيلة، وحتّى سبعينيّات القرن العشرين، والحديث هنا عن الاتّجاه العامّ للقصيدة العربيّة، لا عن التحركات الصغيرة، أو التيّارات الهامشيّة فيها، أو إبداعات الأفراد التي لم تتحوّل إلى اتّجاهات عامّة آنذاك.

وإذا كانت الكلاسيكية، والرومانسيّة، والواقعيّة الاشتراكيّة جميعها قد اتكأت على منطَلَقٍ طبقيّ، هو الأرستقراطية، فالبرجوازيّة، فالبروليتاريا(17)؛ فإن «**الإنتللجنسيا**»، أو ما يمكن التعبير عنه بالنخبة الفكرية(18)، هي منطلق الحداثة الشعرية العربية. فلقد نتجت طبقة من المثقفين، بغيرِ ارتباط إلزامي بطبقة اجتماعية، دون أخرى(19)، وظهر شعر حداثيّ موجّه إلى قارئ ذي مستوى ثقافي عالٍ، يتناسب مع طبيعة النص الحداثي وطبيعة النّاصّ وثقافته.

وقد أفاد شعراء ما بعد الواقعيّة من منجزات اتّجاهات كان بعضها جديداً، في حين كان بعضها الآخر قديماً نسبياً، ومنها الرمزيّة، والسرياليّة، والتكعيبيّة، والبرناسيّة، والفنّ للفنّ، والوجوديّة، وسواها. أمّا شعريّة اللاوزن فتختلف عن

سائر الشعريّات الكبرى سالفة الذكر، فقد كانت جميعها شعريّات اتّجاهات أدبيّة، في حين تجيء شعريّة اللاوزن لتكون شعريّة ممارسة نوع/ أو أنواع كتابية إبداعية، لا الانتماء إلى مدرسة أو اتّجاه أدبيّ. وإذا كان الوزن يُكسب القصيدة شعريّة مقابل النثر كالقصّة أو الرواية؛ فإنّ اللاوزن يُكسِبُ النّصّ الذي يدّعي الشعريّةَ – شعريّةً مقابل النصوص الشعريّة الموزونة. وقد ظهر هذا في عدّة محطّات في الأدب العربيّ، بدءا بالشعر المنثور الذي كتبه الرّيحانيّ ومن تأثّر به من الشعراء[20]، ثمّ الشعر الحرّ (غير الموزون) الذي كتبه جبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ، وانتهاءً بقصيدة النثر، أو النصوص، أو الكتابة، التي كتبها أنسي الحاج، وأدونيس، وسواهم كثيرون.

وجدير بالذكر أنّ الشعريّات الكبرى/ الرئيسة في الشعر العربيّ الحديث كانت تتضمّن، في ذواتها، حالةً يمكن أن أُطلقَ عليها: «**البنية الفصاميّة في الشعر العربيّ**» أو «**الفصام الإبداعيّ**»، فقد وجدْنا الشعريّة الكلاسيكيّة منقسمة إلى اتّجاهين اثنين: يقف على رأس أحدهما البارودي، ويقف على رأس الثاني شوقي. ووجدنا نتاج الباروديّ الكلاسيكيّ منقسما قسمين: أحدهما يتمثّل القصيدة القديمة بكلّ ما أوتي من عزم (وهو ما اشتهر به)، والثاني يستجيب لحاجات شاعر يعيش قُرَيبَ مطلع القرن العشرين، ثمّ ألفينا شوقيّا وقد انقسم أداؤه الإبداعيّ الكلاسيكيّ قسمين أحدهما يتجاوز فيه تَحَجُّرَ القصيدةِ الباروديّة (في صيغتها الأكثر شهرة)، فينـزع نحو العصرنة والتسهيل (وهو ما اشتهر به شوقي)، والقسم الثاني يحاول فيه أنْ يثبِتَ أنّه قادر على كتابة شعر يتمثّل فيه روح الشعر القديم، ويستعرض فيه مقدرته اللغويّة والإبداعيّة، وكونَه لا يقصِّر في هذا الأمر عن الباروديّ.

أمّا البنية الفصاميّة في إطار الرومانسيّة العربيّة، فقد وجدنا تجاوزَ السائد الشعريّ الموزون ينقسم بين **شعر منثور** كذاك الذي اشتهر به الريحانيّ، **ونثر شعريّ**

كذاك الذي اشتهر به جبران. الأوّل شعر كُتبَ بالنثر، أي مادّتُه النثر، والثاني نثر يتّسم بالشعريّة. والنوعان الأدبيّان كلاهما يقفان معًا طرفًا في مزدوجةٍ طرفُها الآخرُ شعرٌ موزونٌ. هذا فضلاً عن القِسمة الكبرى بين مهجريين شماليين مجدّدين ثائرين، ومهجريين جنوبيين أقرب إلى الأداء الكلاسيكيّ، وألصق بالثقافة الكلاسيكيّة.

وأمّا البنية الفصاميّة في حركة شعر التفعيلة؛ فمكمنها أنّ لغة الشعر انقسمت فيها قسمين، فتوزّع الشعراء على فريقين، يقف على رأس أحدهما صلاح عبد الصبور، ويقف على رأس الثاني أدونيس. كما انقسم شعراء الخمسينيّات بين كتابة الشعر وزناً، وكتابته نثراً. وانقسم كتّاب الشعر نثراً على أنفسهم بين كتّاب **قصيدة نثر**، وكتّاب **شعر حرٍّ (غير موزون)**. إنّ كلّ حركة، أو تيّار، أو ظاهرة، في الدنيا، تحمل نقيضها في داخلها، ولذا كان ديدن الأشياء التجدّد، وسنّة الأدب التطوُّر.

وإذا كان الحديث السابق إيضاحا للشعريّات الكبرى في حركة الشعر العربيّ الحديث؛ فإنّ الحديث الآتي سيكون إيضاحا للشعريّات الصغرى في هذه الحركة.

شعريّات صغرى:

جدير بالملاحظة أنّ الشعريّات الرئيسة التي تحدّثنا عنها منقسمة بدورها إلى شعريّات فرعيّة، ومن تلك الشعريّات الفرعيّة: **شعريّة الهمس، وشعريّة الثورة، وشعريّة الاضطهاد، وشعريّة الصراخ، وشعريّة المشروعيّة التراثيّة، وشعريّة المرجعيّة، وشعريّة البوح، وشعريّة الرّوْغ (المراوغة)، وشعريّة الزّيغ، وشعريّة الطفرة (شعريّة الفوضى)**، وشعريّة الكثرة – القصيدة الطويلة، **وشعريّة القِلّة** – القصيدة القصيرة،

و**شعريّة السائد** – الشعريّة الرسميّة، و**شعريّة المغايِر** – الذاتيّ، وما يلبّي الرغبة بعيداً عن السائد، و**شعريّة الأنثويّ**، و**شعريّة الذكوريّ**.

ولدى تعداد الشعريّات الكبرى والصغرى نستذكر مصطلحا كنّا اقترحناه هو «**كاريزما النّصّ**»، فثمّة نصوص شعريّة، أو أدبيّة، على وجه العموم، تتّسم بما يطلق عليه «كاريزما»(21). أي ذلك الإحساس بالانشداد تجاه النّصّ، والجمال الذي قد لا يسهل تفسيره، أو هو قد لا يكون خاضعاً للتفسير أبدًا. فإذا ما سئل المتلقّي المعجب بنصٍّ ما إلى هذا الحدّ: **ما الذي يجعلك معجباً به، ومغرماً؟** أو: **ما الذي يميّز هذا النّصّ من غيره من نصوص الشاعر، أو الأديب نفسه؟** لم يتمكّن هذا المتلقّي من الإجابة بشكل واضح أو مقنع، ليصل إلى إجابة معقولة، ختاما، هي: **إنّه يعجبني فحسب! إنّه رائع، ولا أدري لماذا!**

ومن نماذج النّصوص التي تتسم بالكاريزما في الأدب الحديث، على سبيل المثال: «أنشودة المطر»، و«سفر أيّوب» للسيّاب، و«القصيدة» لمعين بسيسو، و«قصيدة بيروت»، و«ريتا والبندقيّة» لمحمود درويش، وسواها.

الجماعات المرجعيّة والقوى المحرّكة:

لعلّ من المناسب أن نستعير من علم التسويق مصطلحاً يعين في دراسة بعض الاتجاهات الجمالية، هو مصطلح الجماعات المرجعية Reference Groups وهو يشير إلى جماعات من الأشخاص القادرين على التأثير في الآخرين وتوجهاتهم، إيجاباً وسلباً، تجاه الأشياء.

ومثلما سبق القول: إنّ هنالك نصوصا لها كاريزمات؛ فإنّ هنالك قادةٌ أصحاب كاريزمات أيضا، سواء في ذلك من الساسة، أو القادة الدينيين، أو القادة الشعبيين، أو قادة الفكر والفن، وهنالك الأصدقاء، والأهل، ووسائل الإعلام

كلّها يمكن أن توجّه الذوق العام، من خلال توجيه ذوق الأفراد، مما يتجمع في النهاية ليشكّل جمالية عامّة تصبح سمةً للعصر.

ويمكن أن نستعير، كذلك، من أهل الصناعة مصطلح القوى المحرّكة Driving Powers[22] الذي يمكن أن يدلّ هنا على قوى يمكن أن تحرّك الذائقة العامّة، كالدين، والسياسة، والثورات، والسلطة، والاعتبارات الاجتماعية من عادات وتقاليد، فكل ذلك يغيّر من اتجاه بوصلة الذائقة العامّة، أي إنه يغيّر من جمالية العصر.

وإذا كان المجتمع بتقاليده، وعاداته يساهم في توجيه الذائقة العامّة، فإن هذا لا يعني توافر الانسجام الكامل بين الذائقة الأدبية الرائجة أو (السائدة)، والذائقة الشعبية التي تصنعها القواعد في المجتمعات، فأدب الطبقات الشعبية مثلاً قد ينحرف عن آدابٍ ولياقاتٍ اجتماعية، وقد يعتدي على بعض التابوهات[23] وعلى ثقافة العيب في مجتمعات محافظة، في حين لا يُسمح للأدباء في هذه المجتمعات ذاتها أن يعتدوا على هذه الثقافة. والأدباء المقصودون هنا هم أدباء اللغة الفصيحة، وأدباء الأدب المكتوب، دون الأدب الشعبيّ، والأدب المحكيّ. ومن أوجه أسباب استثناء ذينك النوعين من الأدب أنّ جماليّتهما قد تستند إلى انحرافهما عن المواصفات والمقاييس التي يفرضها المجتمع على الأدب الرسميّ المكتوب، والفصيح.

ثمّة إذن توجيه جماليّ ما للذائقة الشعريّة من خلال الجماعات المرجعيّة والقوى المحرّكة، كما إنّ ثمّة صيغةً للجماعات، والقوى المحرِّكة تفصِح عنها «البيانات الشعريّة»، و«التجمّعات الشعريّة»، والطائفتان، على الأغلب تمثّلان تجلّيات لشعريّة ما، أو إعلانات لشعريّة ما. ومن هذه البيانات الشعريّة ما هو لجماعة، أو تجمُّع شعريّ، ومنها ما هو فرديّ لشاعر واحد. ومنها ما يكون

بياناً نقدياً، ومنها ما يكون نصاً إبداعياً شعرياً، يفصح فيه الشاعر عن نموذجه الجماليّ، أو غايةِ الشعر عنده، وماهيّته من وجهة نظره[24]. فمن البيانات التي تعود لجماعات ما أصدرته جماعة الديوان، وجماعة أبوللو، وجماعة مجلّة شعر، وسواها عشرات من الجماعات على مدى العقود التسعة المنصرمة. ومنها ما هو فرديّ، يمثّل نظريّة شاعر واحد في مجال الشعر[25].

الشعريّة والحداثة: أفق التجاوزات وفضاء الإنجازات:

إنّ الحديث عن مستقبل الشعر العربيّ لا ينبتّ عن الكلام على الحداثة، فالحداثة عامل مرتبط بالزمن، وإن صرفتها بعض التحديدات نحو الفنّيّات، والمستقبل هو شطر من الزمن، وزمن الحداثة يفضي إلى الزمن المستقبل.

تقوم حركة الحداثة على قول ما لم يُقلْ في هذا المجتمع، وعلى رؤية عوالم متحرّرة من جميع العوائق النظريّة والعمليّة في حرّيّة تخيّل كاملة، وحرّيّة تعبير كاملة. وما لم يُقلْ بعدُ قد يكون أكثر تعقيداً، وغموضاً مما قيل، وربّما اتّسع ذلك المجهول، وازداد غموضا وتعقُّداً[26]. وبتعبير دقيق، فهنالك من يرى أنّ الحداثة هي صفة التبدّل الشعريّ الذي عرفناه منذ الأربعينيّات[27].

والحداثة هي، بالضرورة، انشقاق وهدم من حيث أنّها تنشأ عن طرق معرفيّة لم تؤْلَف، وتطرح قيَما لمْ تؤْلَف. إنّ الانشقاق جزء عضويٌّ من الوحدة، لا يجوز أن نخاف منه، والهدم وجه آخر للبناء. وتتضمّن الحداثة الرفض والتمرّد من حيث إنها تتخلّى عن التقليد، ومفهومات الأصول والأسس، والجذور والمعايير الثابتة[28]. ولذلك فليس من الممكن تحديد الحداثة الشعريّة بوصفها خصائص محدّدة ثابتة، بل هي حركة تاريخيّة، وهي نوع من الانقطاع – التواصل[29].

وقد ألقى يوسف الخال محاضرته المشهورة أواخر سنة 1956 في الندوة

اللبنانيّة بعنوان «مستقبل الشعر العربيّ في لبنان» وهي بمنزلة بيان أوّل للحداثة الشعريّة العربيّة، وأجملَ فيها أسس الحداثة في بنود، هي: التعبير عن التجربة الحياتيّة، واستعمال الصور الحيّة لا الفذلكة البيانيّة، واستعمال المفردات والتعابير الجديدة الحيّة، وتطوير إيقاع الشعر وعصرنته، فليس للأوزان التقليديّة قداسة، واعتماد وحدة التجربة والجوّ العاطفيّ العام دون التتابع العقليّ والتسلسل المنطقيّ، والتعبير عن تجارب الإنسان، ووعي التراث الروحي – العقليّ العربيّ، ووعي التراث الروحي – العقليّ الأوروبيّ والتفاعل معه، والإفادة من التجارب الشعريّة التي حقّقها أدباء العالم، والامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة الزائلة(30).

ثمّ جاء أدونيس ليلخّص عناصر الحداثة الشعريّة فجعلها خمسة فقط، هي: تجاوز الشعريّة الخطابيّة، وتجاوز الأنواع التقليديّة، تأسيس نوع جديد من التعبير، بحيث لا قيمة للوزنيّة أو النثريّة بحدّ ذاتهما، وعدُّ القصيدة شكلاً مفتوحاً، وتجاوز مفهوم الشعر كما ورثناه(31). ويرافق حضورَ تلك العناصر الخمسة أربعةُ مظاهرَ لحجبِ القديم، هي: النقد المتواصل لمفهوم الشعر التقليديّ الموروث، والتخلّص من الأغراض التقليديّة للشعر، وتحديد جديد لمفهوم القصيدة، وكشف عالم اللاشعور أو اللاوعي الذي لم يكن يهتمّ به الشعر القديم(32).

وقد ترتّبَ على طرح هذه المظاهر والعناصر أنّها صارتْ في كثير من الأحايين تُطلبُ لذاتها في شعر كثير من شعراء الحداثة العرب، فكان إدراك كثير منهم أعراضَ الحداثة الشعريّة أعمق من وعيهم جوهرها، وأنّها لا تُطلب لذاتها، بل هي شطر من كلٍّ هو الفكر الحداثيّ، حتّى وجدْنا أدونيس نفسه يستشعر هذا المأزق فيما أطلق عليه «أوهام الحداثة»، وقد نتجتْ هذه الأوهام من عدم سهولة الميْز بين الأصيل والزائف في إطار حركة الحداثة وملامحها، ولعلّ أبرز مدخلين دخل الزيف من خلالهما إلى حداثتنا الشعريّة هما لغة الشعر، وكتابة الشعر نثرا،

فمن الصعب جداً الميز بين الأعمال الأصيلة حداثيّا، والأعمال غير الأصيلة.
وهذه الأوهام هي:

1. الزّمنيّة: ويُقصد بها تعمُّد الانفصال عن القديم.
2. المغايرة: ويقصد بها تعمّد التغاير مع القديم موضوعاً وأشكالا، وهذا يجعل الشعر تموُّجاً ينفي بعضه بعضاً، مما يُبطل معنى الشعر.
3. المماثلة مع الغرب: وتنتج تقليدا للغرب، واستلاباً أمامه.
4. التشكيل النثريّ: إغراق في الوهم الثاني (المغايرة)، وثمّة كثير من النثر لا شعريّة فيه، مثلما هنالك وزن لا شعر فيه.
5. الاستحداث المضمونيّ: إغراق في الوهم الأوّل (الزمنيّة)، ويكون بتناول إنجازات العصر وقضاياه. ولابدّ، من وجهة نظر أدونيس، من نقض هذه الأوهام(33).

ولعلّ من المناسب أن أضيف إلى هذه الأوهام خمسة أوهام أخرى، هي:

1. وهم مشابهة ترجمات الشعر من اللغات الأخرى، من حيث مجانبة الأساليب العربيّة في الصياغة، وهي أساليب ناتجة من طريقة التفكير في اللغة.
2. وهم الملحميّة/ تطويل القصيدة ومحاولة إضفاء الملحميّة عليها.
3. وهم تقصير القصيدة/ الهمس والعقلنة.
4. الوهم الأدونيسيّ (تقليد أدونيس/ تخطّي أدونيس).
5. الوهم الدرويشيّ (تقليد درويش/ تخطّي درويش).

لقد تعدّدتْ أطروحات الحداثة في الأدب العربيّ في النّصف الثاني من القرن العشرين، بيد أنّ الأطروحة الأدونيسيّة كانت الغالبة، والأكثر رواجا،

وكانت لها أصداؤها، وتفاعلاتها، حتّى إنّه ليس من المغامرة أن يقال: إنّ الحداثة الشعريّة العربيّة، بتشكّلها الحاليّ، قد خرجت من معطف أدونيس، الذي تربّع على سدّة الحداثة لما يقترب اليوم من نصف قرن.

والذي يميّز أدونيس، على صعيد الحداثة العربيّة، أنّه كان ينتج شعراً، ويدعّمه بتنظير نقديّ، وإيضاحات، وتطبيقات نقديّة، كما إنّه تجمّع من حوله مجموعة من الشعراء والنّقّاد الذين دأبوا، على مدى العقود الخمسة السابقة، على أن يكرّسوا الفهم الأدونيسيّ للحداثة.

وعَوداً إلى حديث الحداثة، فعندما نتكلّم عليها في الشعر؛ فمن الحريّ بنا أن نلتزم ثلاثة مبادئ، هي:

1. التأكّد من أن صاحب النّصّ شاعر وليس أيّ منتج آخر للكتابة.
2. أن نعيَ شعرَنا القديم.
3. أن نعرف أنّ الحداثة سمةُ فرْقٍ وليستْ حكْمَ قيمة[34].

ولعلّ المبدعين العرب، في بعض بيئاتهم، قد أخطأوا، منذ البداية، فهمَ حداثة الغرب، فلم ينظروا إليها على أنّها ارتباط عضويٌّ بالحضارة الغربيّة، وبأسسها العقلانيّة خصوصا، وإنّما نظروا إليها بوصفها أبنية وتشكيلات لغويّة[35]. وبالكيفيّة نفسها أخطأوا في فهم أطروحات أدونيس، ويوسف الخال، وأنسي الحاج، وسواهم من الذين تكلّموا على الحداثة في الشعر فلم يأخذوا منها في تطبيقهم إلا الشّطط، والمغالاة، والشكليّات، أو المظاهر الفنّيّة.

ولكنّ الخلط والارتباك ليسا مقصورين على البيئات العربيّة، فهما ينطبقان على الغرب الأوروبيّ والأميركيّ، بفروقات في الدرجة طبعا، وليس في النوع[36]. وفي خضمّ الاضطراب في الرؤى في الشعر الأميركيّ مثلا أبدعَ

الشعراء الأميركان مراكبَ حاول كلّ واحد منهم أن ينجو بها من حالة من فقدان البوصلة بعد موجة الصوريين Imagists في إطار ثورة على التقليد الشعريّ المتأنّق، والسعي وراء صيغ جديدة في شتّى الاتّجاهات، فمنهم من عني بالموسيقى مثل كونراد أيكن، أو بالفكرة والصورة فنشأتْ غنائية لندساي وساندبرغ، أو جفاف ماسترز، أو تحفّظ فروست، واختلفَت المضمونات بين نفساني وأخلاقيّ مع ماسترز، وميتافيزيقيّ مع إليوت وماكليش، واجتماعي مع ساندبرغ، وزراعيّ مع فروست(37).

الحداثة والتجريب:

شعر الحداثة موقف من الكون كلّه، لهذا كان موضوعه الوحيد وضع الإنسان في هذا الوجود، وكانت أداته الوحيدة هي الرؤيا، التي تعدّ «صياغة العالم على نحو جديد»(38). الشعر سؤال حول الشعر، بقدر ما هو سؤال حول الإنسان والأشياء والعالم، بيد أنّ شعر شعرائنا المحدثين يندرج في أفق الشعر الذي يمكن أن يسمّى «الشعر الوظيفيّ»، إنّه جزء من الحدث، شعر تابع للحدث، ذائب فيه. ولئن كان هولدرلين يقول: «شعرياً، يعيش الإنسان على هذه الأرض»؛ فمن الممكن القول: «وظيفياً، يعيش العربيّ على هذه الأرض»(39). وثمّة «معاينة» شعريّة، ومعاينة غير شعريّة في موقف الإنسان من الوجود. ثمّة «رؤية» شعريّة، و«رؤيا» شعريّة، كما أنّ ثمّة رؤية ورؤيا غير شعريتين. وثمّة لغة شعريّة ولغة غير شعريّة. أي ثمّة بنى شعريّة، لا عناصر مفردة معزولة شعريّة. فالمعاينة والرؤية والرؤيا جميعها تجسيد لبنى كلّيّة، جميعها تتمّ في سياق علاقات معقّدة بين الذات والعالم، واللغة تتشكّل حصيلة لها «بنى» كاملة مستقلّة(40).

الشعر بوصفه التعبير الأسمى عن الإنسان ليس مجرَّد علاقة بين الكلمة والكلمة، وإنّما هو علاقة العالم بأشيائه. الكلام الشعريّ غائيّ، بدئياً، من حيث

أنّه إفصاح عن هذه العلاقة. وتفرض هذه الغائيّة على الشاعر أن يكتب بأقصى ما يمكن من معرفة اللغة، ومعرفة الإنسان والعالم، وبأعمق ما يمكن استشرافياً، وبأبهى ما يمكن جمالياً(41). وكما أنّ الحداثة غير موجودة في الحياة العربيّة، فإنّ الشعر غير موجود فيها أيضاً، بوصفه رؤية تأسيسيّة، وبوصفه فاعليّة معرفيّة كشفيّة قائمة بذاتها. وقد جاء حرمان الشعر من ذلك كلّه بسبب سيطرة الوحي السماويّ الدينيّ على كثير من هذه المهامّ(42).

ومايفتأ أدونيس يحذّر من خطر، على حدّ تعبيره، يتهدّد الشعر، وهو أن يكون، من جديد، وسيلة لخدمة ما يسمّى الحقيقة الدينيّة أو التقنيّة، أن يعود إيديولوجياً أو سياسياً أو اجتماعيّا، لكن بلباس آخر، وفي هذا ما سيفرض على الشعر ألا يكون أكثر من تنويع على النّصوص الأولى، تنويع تسيطر عليه خصائص التعليميّة والعقلانيّة، وسوف يوصف الشعر الذي لا تتمثّل فيه هذه الخصائص بأنّه هذيان وجنون(43). الحداثة التي نمارسها اليوم، من وجهة نظر أدونيس، إنّما هي، قياسا إلى الحداثة في الغرب، نوع من الهروب،...، إنّها حداثة مهرَّبة،...، وليست نابعة من ذات المجتمع العربيّ، من ثقافته وأصوله،... إنّها حداثة غربيّة بكاملها، وإنّنا عندما نتكلّم عليها، إنّما نتكلّم على الآخر، متوهّمين أنّ هذا الآخر هو الذات. ويستثنى من هذا الحكم ما يمكن أن نطلق عليه «الحداثة المضمرة» مقابل الحداثة السائدة، وهذه الحداثة المضمرة تعيش في الأطراف وعلى الضفاف(44). ثمّة هواجس شعريّة، وأخرى غير شعريّة. هواجس تكون في ذاتها وبذاتها طاقات، أو بالأحرى، بؤراً من شعريّة راكدة، ما أن تهتزّ أو تحرّك حتّى ترشح ثمّ تفيض شعريّةً، تبعا لطبيعة الاهتزاز أو الحركة، ودرجة تنميتها(45). وكذلك فهنالك لغة شعريّة، أو ليكن: حالة شعريّة للغة، وهذا يملي وجود لغتين في اللغة، إحداهما (اللغة العاديّة) وهي متروكة للاعتباطيّة والعرف، بينما

تكوّن الأخرى (اللغة الشعريّة) ملجأً للميزة المحاكاتيّة، حيث تجسّد موضوع الاستمراريّة الإعجازيّة للفعل البدائيّ بكامل قوّته «السحريّة»(46).

هذا النوع الجديد من الكتابة الشعرية هو رحلة صيد لاقتناص الروح الشعرية، إن وجدت، في المثل، في السيرة، في اليومي، في التاريخي، في الإعلان، في المهمل، تعالج كلّ هذه المقاربات وغيرها كثير بما تحمله من أضواء وألوان وسبل إخراج لتحوّلها إلى علامات تنتج شعرية(47).

وقد برزت عدّة اتّجاهات للتجريب الحداثيّ في موضوعات القصيدة العربيّة، ومضامينها كان أهمّها ما يأتي:

1. اتّجاه استلهام التراث، وبعثه بإيقاع جديد وشكل جديد.
2. اتّجاه استلهام الخبرات الجسديّة، واستعمال معجم الجسد، كما هو الحال في أدب البورنو، الذي يستخدم لغة الجسد، وتجلّياته الغريزيّة في بناء النّصّ، بحيث تعرّي فضيحة الجسد معايير البروتوكولات الاجتماعيّة(48).
3. اتّجاه استلهام خبرات الحياة الشخصيّة: ويقصد بذلك التفاصيل اليوميّة، والخبرات البسيطة، والأحداث الاعتياديّة، واستعمال لغة المحادثة العاديّة، مع سعي إلى دمج الواقعيّ بالمتخيّل، والغنائيّة الجماعيّة، والاعتماد على سياق قصصيّ تتابعيّ، والتقاط اللحظات الحيّة، والمتحرّكة، والإنسانيّة، والاقتراب من بنية الملهاة الساخرة(49).
4. اتّجاه استلهام ثيمات السحر، من خلال بثّ السّحريّ، والعجائبيّ، والحكايات الشعبيّة الغرائبيّة، والخرافات في القصيدة الحديثة، مما يضفي عليها أجواء غير مألوفة(50).
5. إبراز الانشغالات الفلسفيّة، كتلك التي ظهرت بقوّة لدى شعراء مجلّة شعر(51).

وتابع صنيعهم، بعد ذلك، شعراء حاولوا أن يسبغوا على شعرهم سمةً فكريّة، أو فلسفيّة، فنشدوا ذلك من خلال اللجوء إلى الاقتراب من كلام الفلاسفة، أو الاقتباس منه أحياناً.

6. السعي الواضح لكتابة قصيدة ملحميّة، وتأصيلها في شعرنا العربيّ الذي يفتقر، في تراثه، إلى الشعر الملحميّ. ويشكّل هذا استمرارا لتضمين الأساطير في القصيدة العربيّة الحديثة، وتبنّي الفكر الأسطوريّ ليكون الفكر الذي تنطلق منه بعض الرؤى الشعريّة في سياق القصيدة العربية، مثلما تجسّد هذا الاتّجاه عند الشعراء التمّوزيين. وقد سيطرت الرغبة في إضفاء الأجواء الأسطوريّة على القصيدة العربيّة، حتّى ألفينا كثيراً من القصائد لا تعتمد على أسطورة موروثة، وإنّما تصنع أسطورتها، أي هي تنسج حكاية يشتبك في أحداثها الآلهة، والناس، وأنصاف الآلهة، أو تعتمد الخوارق، أو تضيف إلى الأسطورة المعروفة أحداثاً، أو شخوصاً، أو تخلط بين أحداث الأسطورة وما ليس منها... إلخ.

وهنالك من يخلط بين الملمح الملحميّ في الشعر العربيّ، وبين الشعر الملحميّ. ويظهر ذلك واضحا حين يكون الحديث عن الشعر العربيّ القديم، الذي لم يكن فيه شعر ملحميّ ولا مسرحيّ، بل كان، في الغالب، غنائيّا، ولكنّ بعض نصوصه اتّسمتْ، على قِلّة، هي أو بعضُ أبياتها، بسماتٍ ملحميّة، تسرّبت إليها، لسببٍ أو لآخر، ولكنّها لَمْ تُحوّلْها إلى شعرٍ ملحميّ.

7. حالة عدم تحديد الموضوع، أو تعدّد الموضوعات في النّصّ الواحد، والتداخل بينها، والوقوع في دائرة الإيضاحات والتفاصيل والاستطرادات.

8. الإيهام بالنموذج المضمونيّ: ومن ذلك الإيهام بنموذج المتشائم، أو اللاأبالي، أو المتهوّر، أو المتجاوز، أو المثاليّ، أو المستخذي، أو المتعالي، أو العدميّ، أو

المستهتر، ومن ذلك مثلا تضخيم الثيمة الوجوديّة، وتعميمها، وجعل القلق الوجوديّ هاجساً في كثير من القصائد. وقد ظهر هذا القلق الوجوديّ لدى كثير من شعراء الحداثة العربيّة، بسبب ظروف الحياة العربيّة في هذه المرحلة، وكان من هؤلاءِ الشعراءُ التمّوزيّون[52].

وقد طرحتْ مجلّة شعر نمطاً من التجديد في الرؤية، جاء على ثلاثة مستويات:

1. مقاربة يوميّة لمشكلات الإنسان.
2. مقاربة ميتافيزيقيّة (تسعى إلى ما هو أعمق من الواقع).
3. مقاربة عبثيّة لامعقولة[53].

ثمّ نلفي أدونيس يقول: أنا مغيّر في بنية التعبير الشعريّ الموروث، وفي الصورة التي تقدّمها تلك البنية عن الأشياء والحياة والناس، ومغيّر في الواقع من حيث أنني أقدّم صورة جديدة عنه[54].

أمّا على مستوى الأسلوب (الشكل)، فقد توزّعت جهود التجريب الحداثيّ على اتّجاهات، واهتمّت بملامح كان أهمّها:

1. اتّجاه اللعب باللغة والتركيز على الدلالات اللغويّة المعجميّة، وتعالقها من باب التجريب، واكتشاف آفاق ما أطلق عليه أدونيس كيمياء اللغة.
2. اتّجاه التجريب على مستوى التشكيل البصريّ للقصيدة.
3. اتّجاه ديوان الحالة: وهو ديوان يتحدّث عن حالة واحدة (سياق)، وإنْ تنوّعت نصوصه (تقسيماته).
4. اتّجاه تشظية النّصّ، حتّى وإن كان الموضوع واحداً.

5. اتّجاه الغموض الكلّيّ: ويعني تعمُّد تغييب المعنى، وعدم إبلاغ الرسالة(55)، وهو عنصر ذو علاقة بالمعنى، ولكنّه يُصنع من خلال اللغة/ الشكل.

6. اتّجاه نفي نقاء الأنواع (نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع)، فظهر في القصائد سردٌ، وتعدّد في الخطاب، وتعدّد في الضمائر، وتعدّد في المكان والزمان، وأحداث، ومونولوج، وديالوج، وبناء قصصيّ، وتعريف الشخصيات...، إلخ. فظهر الأسلوب الدراميّ في القصيدة، وفيه يتجلّى، كما يقول صلاح فضل، تعدّد الأصوات، والمستويات اللغويّة، وترتفع درجة الكثافة نتيجة غلبة التوتّر، والحواريّة فيه، وفيه تشتّت واضح، مثل شعر صلاح عبدالصبور ودرويش في بعض مراحله(56). وربّما يلجأ بعض الشعراء إلى أن يُدخلوا في كتابتهم الشعريّة عناصر كثيرة تنتمي إلى المسرح، والرواية، والفلسفة، والعلم، والتاريخ، وغيرها، قد تكون من فنون الكلام أو من غيرها، من الفنون الأخرى مثلاً(57). وينبغي أن نميّز بين كون الشاعر يأتي بالإطار من خارج الشعر، ويملأه شعراً، أو أنّه يصنع قصيدة، ويضع لها إطاراً من خارج عالم الشعر. وهذه مشكلة، قدْ ينتج عنها مثلاً، في حالة من الحالات قصيدة ذات بناء مسرحيّ، أو مسرحيّة شعريّة، وشتّان بينهما. ويمكن القياس على هذه الحالة في حالات أخرى، يستعير الشاعر فيها شيئا من أشياء القصّة، أو الحكاية، أو سواهما.

وثمّة من يطلق على هذا المنزع، في الشعر العربيّ الحديث، اسم «تعدّد الصوت»، أو «البعد الاحتداميّ»، بما هو انتقال من القصيدة الغنائيّة إلى تلك القصيدة الاحتداميَّة(58)، أي «الصراعيّة».

7. التداعيات، والكتابة الآليّة.

وبعد استعراض أبرز اتّجاهات التجريب في قصيدة الحداثة العربيّة في النصف الثاني من القرن العشرين، على مستويي اللغة، والموضوعات؛ لا أجد بداً من الإشارة إلى بعض المشكلات المهمّة، التي اكتنفت أداء الحداثة الشعريّة العربيّة، وهي:

1. حشد أكبر قدر من السمات الفنّيّة والموضوعيّة الحداثيّة في كلّ نصٍّ.
2. التخبّط وكثرة الخلط في الأخذ عن المدارس، والاتّجاهات، والتيّارات، والتجمّعات الغربيّة.
3. الوقوع في دائرة النمطيّة في سياقات الحداثة، وما بعد الحداثة.
4. ضيق المدى الزمنيّ الذي حشر الشعراء العرب فيه حداثتهم التي سعوا فيها إلى محاكاة المنجز الحداثيّ الغربيّ، قياساً بما قدِّر للحداثة الغربيّة من مدى زمنيّ.

ولعلّ المشكلتين الأولى والثانية واضحتان، وأمّا المشكلة الثالثة فهي الوقوع في دائرة النمطيّة، والتقليد، في طريق البحث عن مهرب من النمطيّة، وانفلات نحو التحديث والتجديد. فلقد تطور أداء الشعر الحداثي، ليصل إلى مرحلة ما بعد الحداثة، غير أنه لا يَبرز في النقد العربي تمييزٌ واضح بين الحداثة وما بعد الحداثة ؛ فما بعد الحداثة مرحلة تتمّ فيها المزاوجة بين الحداثة وغيرها من المذاهب، حتى يصل مفهوم ما بعد الحداثة إلى حالة يمكن أن يطلق عليها «كلاسيكية ما بعد الحداثة»(59). ولقد ولّدت حركات ما بعد الحداثة فنوناً هابطة وفنوناً راقية، مثلها في ذلك مثل سائر الحركات، وهذا يعني مجرد سوء في تطبيق المفاهيم، فهنالك مشاكل في كيفية التمييز بين الراقي والهابط، خصوصاً أن الحداثة تشجّع على تعدد الأذواق. ولكن الأعمال الناشئة في ظل ما بعد الحديث، منها ما ينطبق أكثر من غيره على المزاوجة بين الحديث والكلاسيكي، بوصفه لغة شعبية جديدة.

وقدْ نجد من الدارسين من يحصر حالة ما بعد الحداثة في سقوط الدلالات، وسيطرة القوافي، والأفعال على الشعر[60]. أو في التشظّي، والتشكّك في الهويّة، والعبث، وإعادة كتابة صيغة الخطاب التي تميَّز بها الأدب العربيّ القديم، والكلاسيكيّ، معطيا بهذا حدودا جديدة لذلك الأدب، وتلك الثقافة اللذين غذّياه، ومزج الأشكال الأدبيّة[61].

ولعلّ سمات نتاج ما بعد الحداثة لا يمكن حصرها إلاّ في إطار كلاسيكية ما بعد الحداثة، للوصول إلى نمط ضمن إطار التعدّدية والتجاوز. والتعدّدية لا تعني القضاء على القيم التي أُرسيت من قبل، ولكنها تعني التسليم بالتنوع[62].

وأمّا في الشعر العربيّ؛ فثمّة من النقّاد من عبّر بشكل سلبيّ، عن نمطيّة أخذت تكتنف الأداء الحداثيّ، الذي يكاد أن يسقط في الآليّة والاتباعيّة، كما كان الشأن في القصيدة الوزنيّة التقليديّة، خصوصاً ومفهوم الحداثة يزداد التباساً، والكلام عليها يكاد أن يصبح لغواً[63]. لقد تحوّلتْ العادة إلى مملكة في إطار حركة الحداثة[64]، فصار من السهل، في إطار توسيع التجربة الحداثيّة وضيق الاحتمالات، التنبؤ بأنّ حركةً ما ستتوّج الحداثة الشعريّة العربيّة هي «كلاسيكيّة ما بعد الحداثة». وإنّ مثل هذه الحركة تصبح متوقَّعة في ضوء إحدى حالتين، هما:

1. الشبع الحداثيّ، أو التخمة الحداثيّة.
2. التخبّط الحداثيّ، أو فقدان البوصلة الحداثيّة.

ولعلّي سأبيح لنفسي أن أستعير من فنّ العمارة أهم مبادئ كلاسيكيةِ ما بعدَ الحداثةِ التي لخّصها، في فنّ العمارة، الناقدُ المعماري تشارلز جنكس[65]، إذ رأى أنها تتلخص في الهارمونية (التناسق) غير المتجانسة (الجمال المتنافر)، والتعدّدية

الثقافيّة والسياسية، والتناسب مع السياق الخارجي، وتجسيد الألوهية في سمات بشرية عبر الإيحاء بالجسد البشري، وعلاقة الماضي بالحاضر، والمحاكاة التهكّمية، والعودة إلى المضمون، والمزج، واستخدام المفارقة الساخرة، والغموض، والتناقض، وتعدّد الدلالات، وإعادة تفسير التقاليد، والعودة إلى الأصل الإنساني المفقود(66). ولعلّ الظواهر، والمظاهر السابقة جميعها تجد مكاناً لها في إطار كلاسيكيّة مشابهة في إطار الشعر أيضاً.

لقد تبلورتْ مجموعة من المفاهيم في الشعر، يمكننا أن نطلق عليها: «مفاهيم الفحولة»، وهي أحكامُ قيمة بالضرورة، تثبِت أنّ الشاعر الذي يوصف بها شاعر ذو مُكْنة عالية، وأداء إبداعيٍّ راقٍ. وتتعارض مفاهيم الفحولة سالفة الذكر مع مفاهيم الحداثة. فالحداثة لا تؤمن بالمعياريّة، في حين لا يُحكَم بالفحولة إلاّ من خلال المعياريّة، والتنافس الطبيعيّ. إنّ (شاعراً) مستحدثاً جديداً لم يكتب من قبل، قد يكون أكثر حداثة أو أغربَ أو أروع من أيّ شاعر عريق حداثيّا، فالعراقة ليست مجال تميُّزٍ هنا، بل قد تكون ظاهرةً مضادّة للتميُّز. وينبغي أنْ نستنتج هنا أنّ الحداثة ظاهرةٌ ضدّ المبدع، وهي لا تعزِّز إلاّ الإبداع فقط، وهي تعطي فرصةً للكتّاب الجدد دون الكتّاب المكرَّسين. وأمّا المشكلة الرابعة فتتلخّص في أنّ الحضارة الغربية مرّت في أطوار حداثتها، عبر ما يزيد على خمسة قرون، بمراحل مختلفة اختلافاً شاملاً وحاسماً، في وجوه الحياة كلّها، حتى أصبح لكل مرحلة مذهبها المتميّز الذي يتجاوب معه أبناء العصر، ويجدون فيه رضاهم ومتعتهم، وتعدّدت وجوه التحوّل وصولاً إلى التجريب. أما في الأدب العربي فإن مرحلة زمنية لا تزيد على ستة عقود، احتشدت فيها كثير من ملامح الحداثة، وما بعد الحداثة، من دون أن تكون هذه الملامح متوافقة مع أطوار التطور الطبيعي(67).

الهوامش والإحالات

(1) ينظر شفيق حدّاد، مبادئ في علم التسويق، ، دار الحامد – عمّان، 1998، ص 71–74.

(2) ينظر فاضل ثامر، مدارات نقديّة في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، وزارة الثقافة – بغداد، 1987، ص 181.

(3) ينظر كمال أبو ديب، «اللحظة الراهنة للشعر»، مجلة «فصول»، مج 15، ع3، خريف 1996، ص.16.

(4) ينظر محمود أمين العالم، «مدخل إلى قراءة الشعر المصري»، مجلة إبداع (القاهريّة)، ع1، يناير، 1994، ص 78–79.

(5) ينظر فاضل ثامر، مدارات، ص 189.

(6) ينظر فاضل ثامر، مدارات، ص 190–191.

(7) محمد جمال باروت، «الحساسيات الكبرى في شعر السبعينيات»، مجلة «الموقف الأدبي» السوريّة، ع 138–139، ت1 – ت2، 1982، ص 53.

(8) ينظر فاضل ثامر، مدارات، ص 178.

(9) ينظر فاضل ثامر، مدارات، ص 196–197.

(10) ينظر محمد جمال باروت، «الحساسيات الكبرى في شعر السبعينيات»، ص 49، وفاضل ثامر، مدارات، ص 288.

(11) ينظر فؤاد مرعي، «في جماليات الشعر الحديث في سورية»، مجلة «الموقف الأدبي» السوريّة، ع 138–139، ت – 1 ت2، 1982، ص 23.

(12) ينظر كمال أبو ديب، «اللحظة الراهنة للشعر»، ...، ص 16.

(13) ينظر صلاح بوسريف، «الثمانينيّون»، مجلّة «كتابات معاصرة» البيروتيّة، ع24، نيسان وأيار/1995، ص 136–137.

(14) ينظر محمود أمين العالم، «مدخل إلى قراءة الشعر المصري»، مجلة «إبداع» القاهريّة، ع1، يناير، 1994، ص 78–79.

(15) حمد العباس، شعرية الحدث النثريّ، الانتشار العربيّ – بيروت، 2007، ص 72.

(16) ينظر عبدالله أبو هيف، «الشعر والحداثة والهوية»، مجلة «الموقف الأدبي» السوريّة، ع 217–219، أيار – تموز، 1989، ص.171.

(17) ينظر محمد زغلول سلاّم، النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهات روّاده، منشأة المعارف – الإسكندرية، 1981، ص 122–123، وشكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، ع 177، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 1993، ص 163، وجميل نصيف التكريتي، المذاهب الأدبية، وزارة الثقافة – بغداد، 1990، ص 9–13.

(18) الإنتللجنسيا intelligentsia هي النخبة الفكرية، وهي طبقة تمتد عبر الطبقات الاجتماعية جميعها، بناءً على تمايزات في المستوى التربوي، والثقافي، والأدبي، والعقلي، وتنقسم فريقين: مثقفين تقنيين، ومثقفين عاملين في الآداب. (يُنْظَر صلاح كامل، الأنتللجنسيا: هذا اللغز البرجوازي، دار الفارابي– بيروت، 1979، ص 7–12).

(19) ينبغي الاحتراز بالقول: إن المثقفين، شاءوا أم أبوا، يخدمون، دائماً، طبقة دون أخرى، مسهمين في السعي إلى أهداف طبقية معيّنة، وإلى تحقيق مهماتها. (صلاح كامل، الأنتللجنسيا، ص 22).

(20) أبرز مَن حذا حذو الرّيحاني في كتابة الشعر المنثور إبراهيم الحوراني، ورشيد أيوب، وخليل مطران، ومي زيادة، ورشيد نخلة، وإلياس زخاريا، وثريا ملحس، وهنري حماتي، ونقولا قربان، وإلياس ماسوح، وأورخان ميسر، وألبير أديب، وإبراهيم شكر الله. (س.موريه الشعر العربي الحديث 1800 – 1970 تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي – القاهرة، 1986، ص 436–443.

(21) الكاريزما: جاذبية شخصية وانشداد وشعبية من الجماهير، أي هي جماهيرية، تدعو كثيرا من الأفراد إلى محبة هذا الشخص ومهابته، وتقليده في سلوكاته، وملبسه، وتصرفاته، وذائقته.

(22) القوى المحرّكة: مصطلح إنتاجي يخص الصناعة، وله علاقة بأنواع القوى التي تختصر جهد الإنسان، وتكثف الطاقة. (ينظر إبراهيم عامر وزملاؤه (محررون)، موسوعة الهلال الاشتراكية، دار الهلال– القاهرة، 1968، 413).

(23) التابو Taboo أو Tabu مفهوم يتضمّن كلّ ما هو معزول، أو مفرد جانبا بوصفه مقدّسا أو نجسا، أو ملعونا، وكلّ ما هو محظور، أو محرّم، وهو يتضمّن عناصر دينيّة، واجتماعيّة، وسياسيّة.

(24) ينظر مثلاً قصيدة «طقس خاصّ للكتابة: بيان شعري رقم (1)» عند: مصلح النجار، حمّى الأشياء المكسورة، مركز النّجار الثقافي – عمّان، 1997، ص 5–7.

(25) جمع محمد كامل الخطيب جلّ البيانات الشعريّة، والنتاجات النقديّة للجماعات، والتجمّعات الشعريّة، ونشرها ضمن سلسلة «قضايا وحوارات النهضة العربيّة»، التي تصدرها وزارة الثقافة السوريّة، وقد جمعها في عدّة مجلّدات أطلق على مجموعها «نظريّة الشعر».

(26) أدونيس، النّصّ القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب – بيروت، 1993، ص 108–116.

(27) شربل داغر، الشعريّة العربيّة الحديثة، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، 1988، ص 5.

(28) أدونيس، النصّ القرآنيّ وآفاق الكتابة، ص.115.

(29) أدونيس، النّصّ القرآنيّ وآفاق الكتابة، ص 96.

(30) ينظر يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة – بيروت، 1978، ص 11–13.

(31) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة – بيروت، 1980، ص 246.

(32) أدونيس، النّصّ القرآنيّ وآفاق الكتابة، ص 99–101.

(33) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 313–317.

(34) أدونيس، النّصّ القرآنيّ وآفاق الكتابة، ص 92.

(35) أدونيس، النّصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 94.

(36) أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 117.

(37) ينظر جميل جبر، الأدب الأميركي في مختلف عصوره، دار الثقافة – بيروت، 1961، ص 138–139.

(38) شربل داغر، الشعريّة العربيّة الحديثة، ص 144.

(39) أدونيس، النّصّ القرآنيّ وآفاق الكتابة، ص 112.

(40) كمال أبو ديب، في الشعريّة، ص 110–111.

(41) أدونيس، النّصّ القرآنيّ وآفاق الكتابة، ص 120.

(42) أدونيس، النّصّ القرآنيّ وآفاق الكتابة، ص 110–111.

(43) أدونيس، النّصّ القرآنيّ وآفاق الكتابة، ص 118.

(44) أدونيس، النّصّ القرآنيّ وآفاق الكتابة، ص 109–110.

(45) ينظر كمال أبو ديب، في الشعريّة، ص 111.

(46) ينظر جيرار جينت، «حالة مزدوجة للكلمات: فاليري وشعريّة اللغة (لغة مالارميه)»، ترجمة مالك سليمان، مجلّة «كتابات معاصرة» البيروتيّة، ع 18، أيار وحزيران/1993 ، ص 35.

(47) ينظر محمد صابر عبيد، المتخيّل الشعري، الاتحاد العام للأدباء والكتّاب – بغداد، 2000، ص 49.

(48) ينظر صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، دار الآداب – بيروت، 1995، ص45، ومحمود الضّبع، فصول، ع 58، ص 215 .

(49) ينظر ياسين النصيّر، «إيقاع اليوميّ والمألوف: نماذج من الشعر العربيّ الحديث»، مجلّة «كتابات معاصرة» البيروتيّة، ع 19، آب وأيلول/ 1993، ص 96-100.

(50) ينظر تفصيل الاتّجاهات الأربعة السابقة عند محمود الضبع، مجلّة «فصول» القاهريّة، ع58 ، ص203-204 ، 216-217.

(51) ينظر شربل داغر، الشعريّة العربيّة الحديثة، ص 141-143.

(52) ينظر حول القلق الوجوديّ عند التمّوزيين: شربل داغر، نفسه، ص 142.

(53) ينظر أدونيس، ها أنت أيها الوقت، دار الآداب - بيروت، 1993، ص 48.

(54) ينظر أدونيس، سياسة الشعر، ص 156.

(55) ينظر محمود الضبع، فصول، ع58 ، ص 203-205.

(56) ينظر صلاح فضل، أساليب الشعريّة، ص 35.

(57) ينظر أدونيس، سياسة الشعر، ص 121.

(58) ينظر كمال أبو ديب، «الواحد/ المتعدّد: البنية المعرفيّة والعلاقة بين النّصّ والعالم»، ص.70

(59) ينظر مارجريت روز: ما بعد الحداثة: تحليل نقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، 1994، ص 107-112.

(61) ينظر مثلا زكيّة مال الله، لدى دراستها ما بعد الحداثة في شعر محمد بنيس، مجلّة «كتابات معاصرة» البيروتيّة، ع 18، أيار وحزيران/1993، ص 86-88 .

(62) ينظر فدوى مالطي دوغلاس، «ما بعد الحداثة عربياً» ترجمة بكر عبّاس، مجلّة «كتابات معاصرة» البيروتيّة، ع18، أيار وحزيران/1993، ص 57-60.

(63) ينظر مارجريت روز: ما بعد الحداثة، ص 132-133 .

(64) ينظر أدونيس: النّصّ القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب - بيروت، 1993، ص 91.

(65) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة - بيروت، 1980، ص 32.

(66) Charles Jencks ناقد ومؤرخ معماري، نُشر له كتاب عنوانه The Language of Post-architecture سنة 1977، ثمّ نشر له كتاب The Architecture of The .The Jumping Universe) ينظر مارجريت روز: ما بعد الحداثة، ص 135.

(67) ينظر عبد القادر القط «رؤية للشعر العربي المعاصر في مصر»، مجلة «إبداع» القاهريّة، ع 3، مارس 1996، ص 9.

محمد الماغوط..
شفيع قصيدة الشر العربية

إعداد: عبدالهادي صالح
شاعر وصحافي - السعودية

يحتفظ المبدع في ذاكرته بالعديد من تفاصيل البيئة التي نشأ فيها وتنقّل في أزقتها، وتعايش مع مجتمعاتها ، واختزل كل ما تسلّل إلى عينيه ثم نقله إلى الآخرين عبر مشروعه الأدبي بلغة إبداعية رفيعة تعكس حقيقة موهبته وحسّه الفني المتيقظ.. ولا شك أن الشاعر الراحل محمد الماغوط أحد الذين عرّفنا على ذلك من حيث «يدري ولا يدري» وكشف لنا عن خفايا دقيقة في حياته مع الفقر والاعتقال والتسكع ، واستطاع ببراعة الفنان وقدرة الموهوب أن يستخرج اللغة الشعرية الحيّة من أفواه الجياع وأعين المحرومين وسواعد العجزة والأمكنة العتيقة التي مرّ عليها، وأسَرَته بمناظرها المأساوية وآلامها الملقاة على قارعة الطريق...، وظل صاحب «الفرح ليس مهنتي» ينقل أحزانه وأوجاعه منذ علاقته المبكرة بالكتابة، وحتى حلول أجله في العام 2006م تحت شجرة عرفته صانعاً لفرحها دون أن ينال منه شيئاً ، يقول الماغوط في المجموعة التي حملت ذات العنوان في نص «الغجري المعلب»:

«بدون النظر إلى ساعة الحائط

أو مفكرة الجيب

أعرف مواعيد صراخي

وأنا هائم في الطرقات

أصافح هذا وأودع ذاك»

لكن الماغوط نفسه يراهن على أن :

«ما من قوة في العالم

ترغمني على محبة ما لا أحب

وكراهية ما لا أكره

ما دام هناك تبغ وثقاب وشوارع...».

وقد أوقع الماغوط النقادَ في حيرة من كتاباته وتركهم يهيمون في تصنيفها وتشخيصها، فقال مخاطبا إياهم : «ابحثوا عن قوانين لما أكتب ولا تطبقوا عليّ قوانين كتاباتكم»، لكنه أكد بعد ذلك أن النقاد ورّطوه بقولهم «شاعر»، حتى عدّته زوجته الشاعرة الراحلة سنية صالح : «من أبرز الثوار الذين حرروا الشعر من عبودية الشكل»؛ ليظهر لنا الماغوط بعد ذلك فاتحاً لقصيدة النثر متربعاً على عرش هذا الشكل الشعري ، بعد حقبة من التمحور حول الشكل التقليدي «العمودي» الذي عُرف به الشعر العربي ، والحيرة غير المبررة في قبول الشكل الشعري «التفعيلي»، ومقدماً شفاعة حقيقية لهذه القصيدة ومُجبراً الآخرين على الاعتراف بها كجنس أدبي جديد .

إن حداثة الماغوط للشعر العربي وخوضه غمار التجريب ، يؤكد على عدم وقوف الشاعر عند ما أرَّخه أسلافه من الشعراء، وبعيداً عن كل ما يجعل

منه نسخة مكررة لمن سبقه ، ليكون المشهد الأدبي العربي على موعد مع ولادة شعراء آخرين يتمتعون ببصمة شعرية متفردة كالتي حمَّلنا إياها الماغوط لإعداد هذا الملف ، وقراءته من زوايا أخرى ربما تساهم في الكشف عن عبقرية هذا الشاعر وموهبته البديعة من جديد .

(عيناك .. سرير تحت المطر)

محمد حبيبي

شاعر – السعودية

ثمة نماذج كتابية تتأبى كينوناتها الفنية على التصنيفات الاختلافية .. لا تملك أن تنظر إليها على أنها من هذا الشكل الظاهري أو ذاك..فهي من فرادة أسلوبها لا تعطيك الفرصة بالأصل، للدخول إليها من هذا المنظور..بل تعيدك إلى صفاء المنبع مهما تحاول التربص بها.

«أشتهي أن أقبّل طفلا صغيرا في باب توما

من شفتيه الوردتين،

تنبعث رائحة الثدي الذي أرضعه،

فأنا ما زلت وحيدا وقاسيا

أنا غريب يا أمي»

شعر كهذا ، كلما كان يدور النقاش أو الجدل حول قصيدة النثر وشعريتها ؛ لم يكن هناك نماذج أقرب وأقدر على الإقناع بها من الاستشهاد بقصائد الشاعر

محمد الماغوط ؛ لأنها تسكن الوجدان بصفتها الشعرية العفوية ، السهلة الممتنعة الواضحة البعيدة عن التعقيد ؛ والأعمق قيمة من كل النماذج التي يظن بها ،خطأ، أن عمقها يكمن في تعقيدها. وتجافيها عن التلقائية والبساطة.

الماغوط انعكاس للجمال الطبيعي الفاتن الساحر ؛ وللروح الشاعرة النبيلة المأسورة ؛ وأنت تقرأه تهب الصورة كنسمة باردة ، أو كرشقة عطر ، لا تعبرك دون أن تخترقك وتهزّ كل حواسك لتظل في قشعريرة عين مسحورة بمراقبة «سرير تحت المطر» كان بإمكان الماغوط أن يسير في ركاب من سبقه عربيا من حيث الزمن ويتأثر بهم ، وبخاصة والنماذج النثرية العربية المطروحة إبان ظهوره قليلة وليست بما هي عليه الآن شساعة وكثافة. بالتالي فمبدأ تأثره بمن حوله كان واردا ومحتملا بقوة. لكنه كان يجسد الشاعر المعنى دائما بنحت تفاصيله ، أو بمعنى آخر الشاعر الموفق في صياغة حياته وتحويلها لثوب شعري دقيق المقاس ، مقاس يصبح من السهولة اكتشاف فضفاضيته، أو شدة حزقه عندما يحاول غيره، جزافا، ارتداءه. بقليل من التمويهات التي لا تستعصي على الفطن الممارس .

«... يا أبي أنا لا أنام

حياتي سواد وعبودية وانتظار

فاعطني طفولتي

وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز

وصندلي المعلق في عريشة العنب،

لأعطيك دموعي وحبيبتي وأشعاري»

هنا ليس ثمة مجال لأن يكون المرء ، سوى واحد من اثنين: إما أن يكون غيره بقليل من التمويه على نفسه والآخرين ، وإما أن يكون هو ذاته التي لا تشبه سوى نفسه.

هي المعادلة الصعبة التي لا يجيدها سوى قلة ممن يظلون بآثارهم خالدين طويلا في الذاكرة الأدبية. و الماغوط بما تركه واحد من هؤلاء القلائل الذين نجحوا في أن يكونوا هم أنفسهم لا غيرهم، وبذلك حققوا لتجاربهم خلودا يستعصي انمحاؤه من ذاكرة الأجيال.

«الآن

والمطر الحزين

يغمر وجهي الحزين

أحلم بسلم من الغبار

من الظهور المحدودبة

والراحات المضغوطة على الركب

لأصعد إلى أعالي السماء...»

(الماغوط رائد قصيدة النثر العربية ومبدعها الكبير)

عزيز العرباوي
كاتب وناقد – المغرب

يعتبر الشاعر السوري القومي العربي محمد الماغوط رائد قصيدة النثر العربية، والتي كانت محط انتقادات كثيرة وواسعة، وبخاصة من لدن شعراء القصيدة التقليدية ونظرائهم في الشعر الحر الذين قللوا من قيمتها الإبداعية وحكموا عليها بالنقصان والتيهان والضعف والموت، وقللوا أيضا من شأن شعرائها وكتابها وجعلوهم من الذين يجرون وراء وهم اسمه الشعر الحديث .

(*) المقاطع والعنوان من أعمال الماغوط

لم يتأثر الشاعر محمد الماغوط بكل تلك الانتقادات التي كانت تحكم على قصيدة النثر وكتابها دون دراسة وتحليل عميقين قادرين على وضع سكة النقد في طريقه السليم. وبالرغم من أن شعر الماغوط كان فيه الكثير من سمات الشعر الحر، بل كان قادرا على كتابته والتفوق فيه، ولكنه آثر أن يبدع على طريقته وأسلوبه الخاص، ووفق رؤية أدبية وشعرية يتقنها ويقتنع بها، خصوصا وأنه لم يلجأ إلى أي نظرية شعرية أو نقدية ترسم له منهجه الشعري الذي ارتأى التفوق فيه .

تفوق الشاعر محمد الماغوط في تجربته الشعرية وأصبح بعد مدة ليست بالطويلة رائدا في قصيدة النثر، وشاعرا لا يشق له غبار فيها وفي صنعتها. بل أصبح أستاذا للعديد من الشعراء الشباب الذين قلدوه وأعجبوا بتجربته الشعرية وأسلوبه الشعري الرائع في كتابة قصيدة النثر. وبذلك خرجت قصيدة النثر عند الماغوط من النظام المعتمد في الشعر الحر، وأصبحت تبتديء من الشاعر نفسه، بما يعرضه ويقدمه لقرائه، وهذا ما أدخل قصيدة الماغوط في التنوع والتخالف، والقدرة على تحديد الغاية والأهداف السياسية من كتابتها، دون التقيد بشكليات وقواعد أصبحت متجاوزة في قصيدة النثر وفي تجربته.

نجد في شعر الماغوط رفض الاستبداد والإيمان بالقومية والوحدة والتكافل والصمود والدعوة إلى احترام المقومات الحضارية للأمة، يقول في قصيدة «حصار»:

«دموعي زرقاء

من كثرةِ ما نظرتُ إلى السماءِ

وبكيتُ

دموعي صفراءُ

من طولِ ما حلمتُ بالسنابلِ الذهبيةِ

وبكيتُ
فليذهبْ القادةُ إلى الحروبِ
والعشاقُ إلى الغاباتِ
والعلماءُ إلى المختبراتِ
أما أنا سأبحثُ عن مسبحةٍ
وكرسيٍ عتيقٍ
لأعودَ كما كنتُ
حاجباً قديماً على بابِ الحزنْ».

يرفض الشاعر هنا الاستبداد وتأليه الحاكم وفرض الأمر الواقع على الشعوب الضعيفة ودفعها إلى الحروب للموت والبكاء وإنتاج الحزن داخل البلاد وبين الناس وازدياد عدد الشكالى والأرامل والأيتام والفقراء والضعفاء والذين لا قيمة لهم في المجتمع، بل يتمنى أن يعيش الكل في سلام وطمأنينة وأن يكون لكل واحد دوره الخاص. فالقادة للحروب، والعشاق للحب، والعلماء لأبحاثهم ودراساتهم، وبالتالي فالاستبداد هو أسّ المشاكل في أي مجتمع، ومحاربته ورفضه طريق نحو الخلاص والأمان والحرية.

واستطاع محمد الماغوط بقصيدته وتجربته الشعرية أن يواكب تطورات المجتمع العربي عامة والسوري على الخصوص من الناحية السياسية والاجتماعية والثقافية تأثرا وتأثيرا. وأصبحت للشاعر القدرة على التحكم في إنتاج قصيدته التي صارت صنيعا بين يديه، وجعلها شاعرنا موصولة وقائمة على التغير الزمني، وأخرجها من الواحدية إلى التمامية، ووصلها ببطاقته الإبداعية الخالصة.

بقول شاعرنا الكبير في قصيدة «خريف درع» :

«اشتقت لحقدي النهمِ القديمِ

وزفيري الذي يخرجُ من سويداءِ القلبِ

لشهيقي الذي يعودُ مع غبارِ الشارعِ وأطفالهِ ومشرديهِ

....

....

والدموعُ الغريبةُ لا أصدها

بل أفتحُ لها عيني على اتساعهما

لتأخذَ المكانَ الذي تريدُ حتى الصباحِ

وبعد ذلك تمضي في حال سبيلها

فربما كانتْ لشاعرٍ آخرْ !!»

وإذا ما تتبعنا مسار الكتابة في كل قصيدة من قصائد الشاعر، فإننا نجده مسارا مبنيا على سرد تفاصيل مختلفة قادرة على إيصال فكرة معينة قد اقتنع بجدوى الكتابة عنها وحولها، فيكتب عن الدموع وعن الحزن والألم والاستبداد والحقد والحسد والكره... عناوين واقعنا العربي ثقافيا وسياسيا واجتماعيا. ولذلك فهذه جرأة كبيرة عند الشاعر ليفضح عوراتنا ويعري واقعنا المهترئ، ولن يكون هذا ممكنا إلا إذا اعتمد نوعا شعريا قادرا على إيصال كل هذه الأمور بحرية في الكتابة والإبداع، ألا وهي قصيدة النثر القادرة على ترك تأثير قوي لدى القارئ.

إذن نجد أن قصيدة محمد الماغوط تبتدأ منه هو نفسه، أي أن شاعرنا كان يعرف قصيدته أنها قادرة على البوح بمكنوناته وهو ما كان يوضح بجلاء أن صوره وهيئاته المادية توجد بقصيدته وتنكتب فيها. وبالتالي كانت القصيدة عند الماغوط بمثابة «وحي صادق»، حسب قول الشاعر المغربي محمد القري ، وكانت

تسعى إلى عقد علاقات مع خارجها الاجتماعي ومحيطها المتنوع . تبقى تجربة محمد الماغوط الشعرية في قصيدة النثر تجربة رائدة في هذا النوع الشعري الذي أوجد لنفسه قدرة كبيرة على الانتشار والتوسع، بل أصبحت الملجأ الوحيد للعديد من الشعراء الشباب والمبتدئين للتعبير والكتابة والبوح وإيجاد مساحة للمساهمة في تطوير الثقافة والإبداع والأدب العربي.

(شاعر يشبهني)

عبدالرحمن الشهري
شاعر– السعودية

عندما أستعيد شريط قراءاتي الشعرية ، أجد أنني لم أكن ميالاً إلى الشعراء ذوي الأصوات العالية، فأنا بطبعي لا أحب الضجيج والصراخ داخل النصوص الشعرية ، ولا أستسيغ الأنا الشعرية التي تعبر عن مآزقها الوجودية بطريقة فجّة ، أشبه بمن يطرق على قدر الطبخ بملعقة ، ليؤلف جملة موسيقية أو ليلفت الانتباه إلى موهبته في العزف .

ولكنّ الأمر كان مختلفًا مع شاعر كمحمد الماغوط ،الشاعر الممتلئ بصراخ إنساني، وجوع دائم إلى الحياة والأمن والكرامة والطعام والحرية ، فهو شاعر يختصر في ذاته كل فقراء العالم ومضطهديه ، وكأنما ذوّب كل آلام البشرية في كأس وجوده ثم شربها دفعة واحدة ، وفيما بعد قام بتمثّلها في كل نص كتبه ، فروحه مزدحمة بأوجاع لا حدود لها ، أوجاع تتدافع في داخله للخروج عبر كل جملة كتبها شعرًا أو نثرًا ، لذا كان ضجيجه الشعري مبرّرًا قياسًا إلى حجم مخزونه من الألم الذي لا يدّعي وصاله ولا يفتعله.

كانت أول مصافحة لي مع إبداع محمد الماغوط من خلال بعض مسرحياته التي كانت تعرض على الشاشات بالتعاون مع الفنان دريد لحام، ثم من خلال مجموعة أعماله الصادرة عن دار العودة، حيث علّمني بسخريته المعهودة أن الفرح مهنةٌ لا يجيدها، وأنّ الغرفة (أية غرفة) قد تكون سجنًا بملايين الجدران، وأنّ في فمه فمًا آخر، وبين أسنانه أسنانا أخرى.

محمد الماغوط الذي نادى الشعر بـ «الجيفة الخالدة» وأبدى سأمه منه، لم يكن يعلن وفاته بقدر ما كان يعلن أنّه موشوم بآلام الإنسان وعذاباته، تلك الآلام التي تزكم الأرواح والضمائر الحية ، والدليل أنه نعت الجيفة بالخلود، فهي جيفة تنبعث منها روائح لا حصر لها، ولكنها خالدة بما لها من قدرة على اختراق الأزمنة، واستضافة هموم وأوجاع جديدة لأجيال ستأتي لاحقًا، حتى آخر إنسان يعيش على هذه الأرض.

لم تكن قصيدته مثقفة ومتعالية كما هي حال معظم شعراء مجلة « شعر »، ولكنها كانت بسيطة وعميقة، تمتح مادتها من الحياة، لا من الكتب والنماذج السابقة عليها. كانت تأتأة رضيع بين فصاحة وبيان كبار يجيدون المرافعات الشعرية والقصائد البليغة، وحسبها أنها كانت تخرج من قاع الوجع الإنساني ملطخةً بآثار بدائيتها وبراءتها ، لذا كانت أصدق في الوصول إلى قلوبنا ، وأقدر على إصابة الشعر من تلك القصائد المثقفة.

هكذا هو بالنسبة لي، شاعر يصرخ في بريّة قصيدته ليصلني صدى ألمه، الذي هو ألمي في نفس الوقت، ولأكون عضوًا فعّالاً في تنظيمه الشعري لا تابعًا يمجّد قصائده وفتوحاته، إنّه أنا في أحلك لحظات وجودي، عندما لا أجد لي مواسيًا سوى قصيدة تشبهني من قصائد محمد الماغوط.

(شاعر أفاد العديد من مجايليه)

نورالدين بازين
شاعر وكاتب – المغرب

إن طرح سؤال فلسفة الشعر لدى الشاعر الراحل محمد الماغوط، أظهر لنا أنه قد يوحي لنا ارتباط الفلسفة بالشعر لدى الشاعر نفسه، كما يوحي لنا أيضا أن شعرية الماغوط التصقت عضويا بفلسفته للحياة الكثيفة التي عاشها الشاعر في طابعها المعاناتي، ومن هنا نرى أن الحديث عن وجود فلسفة شعرية لدى الشاعر الراحل محمد الماغوط، قد يبعدنا عن شعره وإبداعه الذي حلحل شيئا ما في قصيدة النثر وخلق تجربة شعرية – أعتقد من وجهة نظري أنها لم تنصف في زمنها وما بعد موت الشاعر– وحسب ما تعرض له الشاعر الراحل صلاح عبدالصبور في كتابه (قراءة جديدة لشعرنا القديم) في باب (الشاعر يتفلسف)، فقد ارتبطت فلسفة الشاعر بالموت، معتبرا أن كل إنسان يستطيع أن يشهد موته الخاص في حياته كما يقول الفلاسفة الوجوديون المحدثون، فما دمت أدرك أن كل شيء يموت، الأزهار والثمار والأشجار، والحيوان والطير، بل والصخر والجبل، ومادام أن الشاعر محمد الماغوط كان في شعره يرى كل هذه الأشياء بما فيها رفاقه الذين كانوا يسقطون صرعى واحدا إثر الآخر، فهو إذن يعرف أنه ميت لا محالة، فقد كان يعيشها كل لحظة، وبالتالي فقد كانت تستقر في وجدانه فكرة الموت وكأنه يعيش موته. غير أن الماغوط له قدر كبير من الحزن والأسى في حياته، وانهمرت قصائد شعرية جميلة، ارتبطت فعليا بالصمت، داخل غرفته وبين كتبه، وأيضا في العيش على الذكرى ورحيل الرفاق، كما كان صمته في كثير من الأحيان قصيدة شعرية متفلسفة، فالتأمل هو نتيجة الصمت، وحوار دائم مع الأشياء، وأيضا هو نغمة

وأسلوب فوضوي منظم كان ينهجه الماغوط احتجاجا على كل شيء، وفي نفس الوقت كان عاشقا للذكرى، مخلصا لها عن طريق الشعر، ولكن بطريقة فلسفية.

ولابد أن نتفق على أن الشعر قضية مشتركة بين أصحابه بدون مزايدات أخرى كانت سياسية أو حزبية، ونتفق على أن الشعر هو ميزة فكرية فنية وقيمة أخلاقية، ولابد لنا أن نضع بين أعيننا نوستالجيا الصراع الذي كان قائما بين رواد الشعر والسجال الدائر بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري حول أسبقية القصيدة التفعيلية وريادتها، وفيما بعد أدونيس ويوسف الخال الذي أبرز فكرة الثورة على شكل البيت وبنائه، مؤكدا أن المضمون هو أهم بالنسبة للقصيدة الشعرية وليس الشكل.

ودعوني أعود بكم قليلا إلى ما تبنته مجلة (شعر) التي احتوت بعض هذه النظريات، بما فيها نظرية يوسف الخال ومعه أدونيس وفؤاد رفقة، غير أن هناك شعراء لم ينضبطوا لهذه النظريات وتمردوا عليها كالشاعر أنسي الحاج الذي بصم قصيدته النثرية كتجربة جديدة، وهذا ما ذهب إليه أيضا شاعرنا الراحل محمد الماغوط المتمرد أيضا على ضوابط المجلة، وبالجملة فإن توصيف الراحل محمد الماغوط «شفيع قصيدة النثر العربية» هو توصيف يقترب من تشبع الشاعر برهانات تاريخية بدأت مع مجلة (شعر) وانتهت بموته وحيدا،كما أن اعتماد المساءلة في شعرية الماغوط هو رهان تشريعي انشغل بالرؤى والإنصات وأيضا الأسرار في تكوين التذكر والعبور إلى العالمية من خلال الخطاب الشعري التمردي والسياسي، واستنادا على ذلك فإن الراحل محمد الماغوط يعد من رواد قصيدة النثر العربية التمردية وصاحب الفضل الكبير على هذا النوع الشعري.

وإنني أخشى أن تكون الشعرية مرتبطة بالأشخاص بدلاً من الإنتاج ، لأن القصيدة النثرية اتخذت منحيين اثنين ، الأول بدأ مع الرواد، ومن بينهم

الماغوط، والمنحى الثاني بدأ مع بروز جيل النكسة وما بعده ، والملاحظ أن شعرية الماغوط حافظت على شبابيتها بالرغم مما تعرضت له من تعرية بفعل الزمن، وقد زاد في ذلك سنوات السجن التي قضاها الراحل، وأيضا تخلي الرفاق عن المبدأ الذي دفعه إلى اعتناق السياسة وأفكار التيار اليساري، وإذا ما تأملنا في تجربة الشاعر ، فإن عنصر التأثير على الشعراء الشباب يبقى حاضرا بقوة داخل مجموعة من القصائد الشبابية، لأن الشاعر أفاد العديد من مجايليه ومن بعدهم من خلال محتويات الكلمات والمصطلحات الشعرية، حيث السجن والحرمان والنكران والجوع والتهميش والنسيان ، مكونا صوراً مترابطة بتفاعل جميل.

إن تجربة الراحل الشاعر محمد الماغوط هي تجربة تؤكد عبثية الزمن العربي، وانسحابه إلى الغرابة والتخلف، وهي ما أثرت جسديا ونفسيا وشعريا على الماغوط نفسه، ومن خلاله على شعراء آخرين من بعده، فكل كلمة منه تتطلب منا تأويلا أكاديميا باعتبارها صورة ورمزا ولغما يتفجر في وجه من حاربوه وتركوه يموت وحيدا.

من أقوال الماغوط

- «ورَّطني النقاد بقولهم شاعر».
- «لا أحب القصيدة الفكرية» .
- « لم أتقن أية لغة أجنبية ولا أدري كيف حكموا بتأثري ببودلير».
- «أنا أكثر الشعراء صدقا وشجاعة في قول ما أريد».
- «لو كانت الحرية ثلجاً لنمت في العراء».
- «بدأت وحيداً، وانتهيت وحيداً».

- « كتبت كإنسان جريح وليس كصاحب تيار أو مدرسة» .
- «ابحثوا عن قوانين لما أكتب ولا تطبقوا عليّ قوانين كتاباتكم».
- «لا أكتب لجمهور أو لقارئ أو لجريدة أو لناقد...».
- «الكتابة بالنسبة لي عزاء شخصي وتعويض عن كل ما أفتقده» .
- «الموت فرح» .
- «أنا شاعر أزقة ولست شاعر قصور».
- «أنا خارج دفاتري أضيع، دفاتري هي وطني».

مختارات من شعر الماغوط

(الشتاء الضائع)

بيتُنا الذي كان يقطنُ على صفحةِ النهر
ومن سقفه المتداعي
يخطُرُ الأصيل والزنبقُ الأحمر
هجرْتُه يا ليلى
وتركتُ طفولتي القصيرة
تذبلُ في الطرقات الخاوية
كسحابةٍ من الوردِ والغبار
غداً يتساقط الشتاءُ في قلبي
وتقفز المتنزهاتُ من الأسمالِ والضفائر الذهبية

وأجهشُ ببكاءٍ حزين على وسادتي
وأنا أرقبُ البهجة الحبيبة
تغادرُ أشعاري إلى الأبد
والضبابُ المتعفّنُ على شاطئ البحر
يتمدَّدُ في عيني كسيلٍ من الأظافرِ الرمادية
حيثُ الرياحُ الآسنة
تزأرُ أمام المقاهي
والأذرعُ الطويلةُ، تلوحُ خاويةً على الجانبين
يطيبُ لي كثيراً يا حبيبة، أن أجذب يدك بعنف
أن أفقد كآبتي أمام ثغرك العسلي
فأنا جارحُ يا ليلى
منذ بدءِ الخليقةِ وأنا عاطلٌ عن العمل
أدخّنُ كثيراً
ولكم طردوني من حاراتٍ كثيرة
أنا وأشعاري وقمصاني الفاقعة اللون
غداً يحنُّ إليّ الأقحوان
والمطرُ المتراكمُ بين الصخور
والصنوبرةُ التي في دارنا
ستفتقدني الغرافات المسنَه

وهي تئنُ في الصباح الباكر
حيث القطعان الذاهبةُ إلى المروج والتلال
تحنُّ إلى عينيَ الزرقاوين
فأنا رجلٌ طويلُ القامة
وفي خطواتي المفعمةِ بالبؤس والشاعرية
تكمن أجيالٌ ساقطةٌ بلهاء
مكتنزةٌ بالنعاسِ والخيبة والتوتر
فاعطوني كفايتي من النبيذ والفوضى
وحرية التلصلصِ من شقوق الأبواب
وبنيّةً جميلة
تقدم لي الورد والقهوة عند الصباح
لأركضَ كالبنفسجة الصغيرة بين السطور
لأطلقَ نداءاتِ العبيد
من حناجر الفولاذ.

(الصديقان)

كسنبلة مكسوة بالشعر
رأيتك تنزف على فوهة الخليج
أيها المشوه
تحصي جراحك وندوبك

كما تحصي الغابة طيورها عند المساء
يا معيلي أيام المحنه
أيها المطر والرعب والرصاص
انظر
النجوم والبراغيث على قمة الجبل
فمٌ مقابل فم
ونسر مقابل نسر
والأبواب الزجاجية الصفراء
تمنع الشوارع الملتهبة من السفر
من التفيوء تحت الطاولات والستائر

* * *

انظر..
أنفك يتحرك كالفراشة
وأنفي يسيل كالمزمار
نريد طيوراً غاضبة
تثقب الزجاج بمناقيرها
أكواباً عالية .. تتكيء عليها شفاهنا
آه ما أشهى النسيم
الذي يفصل أصابعي عن بعضها
ويبعثر أهدابي فوق البحار

الأمهات يابسات على السطوح

والأوراق الخضراء

لم تلامس بعضها منذ الصباح

لا طائر

لا غبار

لا أمطار

والبحر بجوارنا مقفر كباحة المدرسة

أمواج صغيره

ترن كالتنك منذ أيام

الشواطئ مملوءة برسائل الغرام

والحلمات المجوفة كالغلايين.

* * *

آه يا صديقي

ما أشهى النسيم الذي مر بنا منذ عام

في نفس الصيف

ونفس المكان

لقد كان بارداً ولاذعاً كالوحش

يدخل سراويلنا كألسنة الخراف البيضاء

* * *

انظر هناك

حيث أشير بأصبعي
بعض الأمواج الصفراء الميتة
كيف هي طافية
كقطع من الخشب فوق المياه.
انظر إلى السماء
حيث أشير لك بلفافتي
بعض الغيوم
كيف امّحت من التشرد والتجوال
ثم انظر
كيف هي طافية على وجه السماء
مهترئة كقفا السراويل

* * *

آه ما أشهى النسيم الذي مر بنا منذ عام
لقد كان يهزني كالشجرة
ويرفع سترتي كالذيل
حيث الأمواج تصفع بعضها منذ الصباح
وصوت البحر يعلو ويهبط
كصوت عنق يذبح

* * *

انظر...

عقرب ساعتك يتثاءب
وعقرب ساعتي يمد رأسه خارج الإطار
أتذكر فم الشقيقة العسلية ؟
لقد كان صغيراً كحبة القمح
كالفم الذي رسمته بدموعي على الطاولة
أتذكر هتافات الطفولة ؟
وطيران اللعاب
حيث الريح تغني
والقبلة تنفتح كالشراع.

* * *

هيا يا صديقي
ثمة غيمة تشبه الرصيف
لنمضي
الريح تهب
والإسفلتُ يرتفع لأجلنا كاللحاف.

(اليتيم)

آه
الحلم ...

الحلم ...
عربتي الذهبية الصلبة
تحطمت ، وتفرّق شمل عجلاتها كالغجر
في كل مكان
حلمت ذات ليلة بالربيع
وعندما استيقظت
كانت الزهور تغطي وسادتي
وحلمت مرة بالبحر
وفي الصباح
كان فراشي مليئاً بالأصداف وزعانف السمك
ولكن عندما حلمت بالحرية
كانت الحراب
تطوق عنقي كهالة المصباح.
... فلن تجدوني بعد الآن
في المرافئ أو بين القطارات
ستجدونني هناك ... في المكتبات العامة
نائماً على خرائط أوروبا
نوم اليتيم على الرصيف
حيث فمي يلامس أكثر من نهر
ودموعي تسيل من قارة إلى قارة.

(أيها السائح)

طفولتي بعيدة ... وكهولتي بعيدة ...
وطني بعيد ... ومنفاي بعيد
أيها السائح
أعطني منظارك المقرِّب
علني ألمح يداً أو محرمة في هذا الكون تومئُ إليّ
صورني وأنا أبكي
وأنا أقعي بأسمالي أمام عتبة الفندق
أكتب على قفا الصورة :
هذا شاعر من الشرق.
ضع منديلك الأبيض على الرصيف
واجلس إلى جانبي تحت هذا المطر الحنون
لأبوح لك بسر خطير :
اصرف أدلاّءك ومرشديك
وألق إلى الوحل .. إلى النار
بكل ما كتبت من حواش وانطباعات
إن أي فلاح عجوز
يروي لك «بيتين من [العتابا]»
كل تاريخ الشرق
وهو يدرج لفافته أمام خيمته.

(رسالة إلى القرية)

مع تغريد البلابل وزقزقة العصافير
أناشدك الله يا أبي :
دع جمع الحطب والمعلومات عني
وتعال لملم حطامي من الشوارع
قبل أن تطمرني الريح
أو يبعثرني الكناسون
هذا القلم سيوردني حتفي
لم يترك سجناً إلا وقادني إليه
ولا رصيفاً إلا ومرغني عليه
وأنا أتبعه كالمأخوذ
كالسائر في حلمه
في المساء يا أبي
مساء دمشق البارد والموحش كأعماق المحيطات
حيث هذا يبحث عن حانة
وذاك عن مأوى
أبحث أنا عن «كلمة»
عن حرف أضعه إزاء حرف
مثل قط عجوز
يثب من جدار إلى جدار في قرية مهدمة

ويموء بحثاً عن قطته

ولكن .. أو تظنني سعيداً يا أبي ؟

أبداً

لقد حاولت مراراً وتكراراً

أن أنفض هذا القلم من الحبر

كما ينفض الخنجر من الدم

وأرحل عن هذه المدينة

ولو على صهوة جدار

ولكنني فشلت

إن قلمي يشم رائحة الحبر

كما يشم الذكر رائحة الأنثى

ما إن يرى صفحة بيضاء

حتى يتوقف مرتعشاً

كاللص أمام نافذة مفتوحة

أنام

ولا شيء غير جلدي على الفراش

جمجمتي في السجون

قدماي في الأزقة

يداي في الأعشاش

كسمكة «سانتياغو» الضخمة

لم يبق مني غير الأضلاع وتجاويف العيون
فاقتلعني من ذاكرتك
وعد إلى محراثك وأغانيك الحزينة
لقد تورطت يا أبي
وغدا كلُّ شيء مستحيلاً
كوقف النزيف بالأصابع.

(الحصـــار)

دموعي زرقاء
من كثرة ما نظرت إلى السماء وبكيت
دموعي صفراء
من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية
وبكيت
فليذهب القادة إلى الحروب
والعشاق إلى الغابات
والعلماء إلى المختبرات
أما أنا
فسأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق ...
لأعود كما كنت ،
حاجباً قديماً على باب الحزن

ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان

تؤكد أنني لن أموت

إلا جائعاً أو سجيناً.

* * *

الشاعر التونسي

يوســف رزوقـــة

حاوره: **صالح سويسي**

شاعر وصحافي - تونس

يمثّل الشاعر التونسي يوسف رزوقة حالة فريدة في المشهد الشعري التونسي والعربي على حد السواء، يلذّ له أن يتموقع دائما كذات قلقة، بين الثابت والمتحول. يقول عنه الشاعر أحمد دحبور: «هو محتفظ بخصوصياته في إيقاع باطني كأنه يضنّ بردود أفعاله على العالم ليحولها إلى قصائد أو أعمال أدبية، وإلى ذلك، ما عرفت شخصا بصدق طويّة يوسف رزوقة، فهو لا ينطق إلا بشهادات طيّبة في حق زملائه وأصدقائه، ويصمت عندما يكون رأيه سلبيّا». يقول عن نفسه أنه غاندي الألفية الثالثة، ويوضح أنه يمارس يوغا الكلمات/ سؤال الروح.. يوسف رزوقة صوت شعري أسهم في إعادة تشكيل الخارطة الشعرية العربية منذ الثمانينيات وإلى الآن، رغبته في أن يكون متفردا وأن يغرد خارج السرب أكدت أنّه صاحب مشروع شعري وحمّال همّ إبداعيّ عالميّ، وليس عربيّا أو قُطريّا. تجربته المبكرة مع الشبكة العنكبوتيّة جعلته يؤثث شبكة علاقات رهيبة مع شعراء ومبدعين من كلّ العالم، فطار بأكثر من جناح / لغة، وعانق أكثر من فضاء شعري.

أصدر عددا من الكتب الشعرية باللغة العربية، كما أصدر مجموعات باللغة الفرنسية، كتبت عنه دراسات كثيرة، واهتمّ عدد غير قليل من النقاد والدارسين بشعره كحالة خاصة ومميّزة في الراهن الشعري العربي. صدرت له مؤخرا الأعمال الشعريّة الكاملة تحت عنوان «الهلال يتجه شرقا». كما صدرت له بالفرنسيّة مجموعة شعريّة بمقدّمة للنّاقدة الفرنسّية أود ريشو ديانو، تحت عنوان «باكرا على الأرض: مدائح إلى هوراس، أوبرا إفريقيا». عن هذين الإصدارين، عن أصله «القريشيّ» الّذي اكتشفه مؤخرا في «بني كلثوم» التّونسيّة، عن بداياته الأولى في الكتابة، عن لحظات الولادة، عن التّواصل مع الآخر، عن اختياره بطلا في رواية مكسيكيّة، عن «دستور الشعراء»، عن اليوغا الشّعريّة، عن دوره الوظيفيّ في حركة «شعراء العالم» وعن مسائل أخرى، التقيناه وكان هذا الحوار:

● **بدءا، ماذا عن محتوى هذه الأعمال الشّعريّة في جزئها الثّاني؟**

بعد صدور الجزء الأوّل من أعمالي الشعريّة سنة 2003 والّذي ضمّ من مجاميعي الشعريّة: إعلان حالة الطّوارئ، أزهار ثاني أوكسيد التّاريخ، بلاد ما بين اليدين، الذئب في العبارة ولدائن الرّوح تليها إيبيستيميّة الخروج، تسنّى لي، هذه الأيام، عبر دار مسكيلياني للنشر والتوزيع بتونس، إصدار الجزء الثّاني وفيه جمعت دواويني الشعريّة الأخيرة: ملحمة الخاتم، تحليق فوق المتوسّط، بعيدا عن رماد الأندلس، أزرق النّورس الضّحوك، هايتو، تمثال لجلالة المعنى، ما تطلبه الروح، تمكين الكائن في مكانه، رفة الجناح الخفيّ، رابسوديات شاعر جوّال، في رأب ما تصدّع بين الرّوح وعمودها، جلجامش، جحيمان في القلب، أرض الصّفر، يوغانا، الفراشة والدّيناميت.

● **وماذا عن مجموعتك الشعريّة «باكرا على الأرض»؟**

صدرت هي الأخرى، مؤخرا، عن دار إيماجين ذات الأبعاد/ باردو،

تونس ، في 130 صفحة وتنطوي على مجموعتين شعريّتين، تحمل الأولى عنوان «هكذا تحدّث حكيم وايمار»، غوته ، شاعر ألمانيا الأشهر وصاحب «الديوان الغربي والشرقيّ»، في حين جاءت الثانية تحت عنوان «الرقص مع الزرافة».

وهج الجذور

● **لنفتح شبابيك الذاكرة، من قريتك «زُرْدة» تحديدا...**

في الواقع، يلذّ لي أن أتموقع جغرافيّا، كذات قلقة، بين الثّابت والمتحوّل، فالثّابت، حسب ما هو وارد في بطاقة التّعريف الوطنيّة، أنا من مواليد قصور السّاف، الكائنة بأقصى شرقي البلاد التونسية، تتوسط الساحل التونسي، على بعد 12 كلم من المهدية، عاصمة الفاطميين. أمّا المتحوّل، فأنا ابن زردة، القرية الّتي هاجر إليها والدي، في عشرينيات القرن الماضي، نتيجة قرار اتخذه إزاء إحدى عائلات المكان والّتي خذلته وهو ينوي مصاهرتها بقولها: لن نزوّج ابنتنا لمن ليس له بيت يشنق نفسه فيه لتكون وجهته من ثمّ زردة (بضمّ الزّين وتسكين الرّاء)، بادية من بوادي الجهة، أصبحت مع الأيّام، بفضل النّموّ الدّيموغرافيّ والنّهضة العمرانيّة المتنامية قرية قائمة بمجلسها القرويّ، في معتمديّة سيدي علوان (الّتي نشأت حول مقام وليّ صالح هو سيدي علوان لتسمّى باسمه وكان قد نزح إليها من الساقية الحمراء مع أتباعه أيام الغزو الإسباني، في أواخر القرن الخامس عشر، لتعزيز صفوف المرابطين والوقوف في وجه الغزاة). لكنّ ثالثة الأثافي، كما يقال قديما، فإنّ منحدر عائلتي الأوّل هو بنو كلثوم، قرية آمنة، كائنة على ربوة، بمساكن المدينة الواقعة بقلب الساحل التونسي والتابعة إداريا لمحافظة سوسة، هي تنتمي طوبوغرافيا إلى الساحل المنخفض، يسودها مناخ متوسطي وتكسو منطقتها غابة زياتين شاسعة و أراض زراعية و حقول و بساتين كثيرة. وقد زرت بني كلثوم للمرّة الأولى، قبل أشهر قليلة، رفقة شقيقي حسن القادم

من هولندا لزيارتنا، لنكتشف المكان ونتفيّأ الظّلّ العائليّ العتيق للشّجرة، وكانت مناسبة مؤثّرة جدّا، فاجأت الأهالي، متساكني المنطقة ومسؤوليها الّذين سارعوا باستقبالنا فأحسنوا وأوسعوا لنا في مجالسهم ليكون لنا تواشج مع وهج الجذور، مع أجدادنا الأوّلين، ولنكتشف بالمناسبة، أنا وشقيقي، حسب رواية أهل القرية والله أعلم، أنّ أصلنا قريشيّ، على خلفيّة أن أختين هما كلثوم وربيعة، من آل قريش، قد استقرّتا منذ آلاف السّنين، متجاورتين بالمكان فكان منهما نسل قامت بفضله، من ثمّة بنو كلثوم وغير بعيد عنها، قامت بنو ربيعة.

- **الولادة ولادات، أين، متى وكيف كانت ولادتك الشعرية الأولى؟ وماذا عن سائر ولاداتك الأخرى؟**

كانت في زُرْدة تحديدا، ذات خريف من عام 1967، عندما اكتشفت صدفة، وأنا أبلغ من العمر عشرا، أنّ شقيقا لي، يكبرني بسنوات قليلة، يكتب شعرا في حبيبته وهي زميلته بالمعهد الثّانويّ، فاجأني ذلك فعلا، لأنّني لم أكن أتوقّع أنّ الشّعر في متناول البشر، مثل أخي أو غيره، بل كنت أراه شيئا استثنائيّا تأتيه فئة أخرى، لم يكن لي وقتها من سعة الخيال ما يكفي لأدرك أنّها تنتمي في الحقيقة، إلى الواقع، واقعنا البشريّ هذا.

كانت تلك المفاجأة بمثابة القادح الأوّل لي، لأكتب ما كان يعتمل في العمق منّي، من مشاعر طفل شقيّ، أرهقته المراهقة والغربة الكاسرة لتكون محاولتي الأولى «من أكون؟»، قصيدة كتبتها بلغة فولتير وشذبتها أستاذتي الفرنسيّة روز ماري جوري لتنشر في «الطموح»، مجلّة المعهد الثّانوي بقصور الساف، وقد تلت هذه المحاولة الشّعريّة محاولات شتّى بالعربيّة، لعلّ أهمّها «شيء اسمه الحرمان»، قصّة قصيرة نشرتها حينها مجلّة الإذاعة والتّلفزة التّونسيّة، برسم للفنّان المنصف زرياط ، جعلت أستاذ اللّغة العربيّة لا يصدّق أنّني كاتبها ليأمرني بنظراته المتزأبقة من

تحت نظّارتيه وبصوته الغليظ بأن أصمت، ليجهض، وأنا أستدرّ رضاه بتلعثم التّلميذ الخجول ، رغبتي الاستعراضيّة الكامنة في أن أبدو أمامه وأمام نظرائي التّلاميذ ، شيئا ذا أهمّية. كانت تلك أوّل صدمة، بالنّسبة إليّ، من مثلي الأعلى، ومع ذلك، لم يزدني إحباطه لي، على ذاك النّحو الشوفينيّ، القامع إلاّ نزفا وهروبا إلى الأمام، وكان أوّل ما فعلته أن غيّرت المكان، باتّجاه سوسة، جوهرة الساحل التّونسيّ، حيث الأفق الرّحب الممتدّ من البحر إلى الحبر، إلى مئات القصائد الّتي ولدت هناك، عند كورنيش بوجعفر، رفقة من عرفت من رفاق الطّريق: الحبيب جغام، محمّد مرجان، رضا بورخيص، محسن المهذّبي، المختار الكوني، عائشة ملكة الجمال الّتي رحلت بعد سنين وآخرين... كنّا نلتقي في مقهى «الاتّحاد» أو غيره ونكتب أشياء سرعان ما نرسلها إلى المجلاّت أو الصحف التّونسية والعربيّة لتنشر لاحقاً، على نحو يشبع غرورنا. كنّا نعيش كلّ يوم ولادات بالجملة: شعرّية، سرديّة، نقديّة وترجمات، وكان البحر يضجّ أمامنا حلما وحبّا وحرّية وحياة وسائحات جميلات، إلى حدود اجتياز الباكالوريا والارتحال إلى تونس العاصمة وهناك، كانت ولادة «أمتاز عليك بأحزاني»، مجموعتي الشّعريّة الأولي الّتي فازت لدى وزارة الثّقافة التّونسيّة بالجائزة الأولى إلى جانب الشاعر رياض المرزوقي، أستاذي في مادّة الأدب العربيّ الّذي فاز بالجائزة الثّانية عن كتابه «الرحلة في الأبيات»، فلم يفته، وكنت بصدد اجتياز الامتحان الشّفاهيّ لديه، أن يهنّئني بالجائزة، على نحو لم أكن أتوقّعه، جعلني أنسى ما كان من أستاذي القديم، ذاك الّذي صرخ في وجهي: اسكت يا كلب! وأنا أطالعه، بغبطة طفل خجول، على «شيء اسمه الحرمان».

- **الذئب في العبارة، يوغانا، أسطرلاب يوسف المسافر، أزهار ثاني أوكسيد التاريخ ، بلاد ما بين اليدين والفراشة والديناميت، هي عناوين بعض مجموعاتك الشّعريّة، ألا ترى أنها تشي بإحالات مربكة أحيانا و«خبيثة» أحيانا أخرى ؟**

بل أريد منها أن تكون كذلك، حمّالة أوجه ودلالات حافّة، وإذا لم تكن كذلك، فلا بورك فيها، مجرّد عناوين عاديّة في واجهة بلّوريّة، باهتة.

قرون استشعار

- **أحسب أنّك تجاوزت أجيالا كاملة في مغرب العرب ومشرقهم، وأتصوّر أن هذا قد خلق أعداء كثيرين من حولك، بالرغم من أنك تنفي وجود أيّة عداوة، ما الّذي يحصّنك ضدّ مؤامرات الوقت الرديء، إن وجدت ؟ هل تكفي الكتابة وحدها ؟**

أحسّ أحيانا، عبر قرون استشعار خاصّة، أنّ لي أعداء كثيرين، ليس في العالم العربيّ فحسب، بل حتّى في أوروبا، ولشدّ ما يزعجني ذلك، ليس لأنّ إحساسا عدائيّا كهذا يستهدف شخصي، فهذا أمر هيّن عندي وهو لو تدري حافز لي على مزيد التّحدّي بل ما يزعجني في كلّ هذا، أن يكون «العدوّ» واحدا منّا، من النّخبة المثقّفة، أي من نفس العائلة الحاكمة باسم الكلمة. أتساءل أحيانا: أيعقل أن يحقد شاعر مثلا، وهو النّاطق باسم الجمال والسّموّ ونحوهما، على نظيره الّذي قد يكون حقّق نجاحا ما؟ ألا يخشى في ذلك لومة مرآته الفاضحة، فيبدو أمامها ضئيلا، وهو المثقّف الّذي من المفروض أن يتدرّب كثيرا، أخذا وعطاء، كي يكون كبيرا أمام نفسه وإزاء الآخرين؟ شاعرة فرنسيّة لاحقتني حتّى أمريكا اللاّتينيّة كي تفضح تقنيتي في الكتابة الشّعريّة لدى قرّاء بورخس و ماركيز، على خلفيّة أنّ تقنيتي تلك في الكتابة بالإسبانيّة، والّتي لاقت صدى ونجاحا أحسد عليهما، هي نفسها الّتي أتوخّاها في كتابتي بالفرنسيّة، منذ سنوات، ظنّا منها أنّها بذلك ستشوّه صورتي لدى الآخر فأعرف حجمي وأجلس دونه. مترجم إيطاليّ في السّبعين خريفا، ناصبني العداء وتوعّدني بمقال نقديّ، لاذع، يفضح فيه ما يراه منّي خروجا عن المألوف، وهتكا لشرف الجملة الشّعريّة، ولسائل أن يسأل: لماذا كلّ هذا العداء؟ والجواب: لأنّ شاعرة من الأرجنتين، امتدحت ما

أكتبه في لغتها وعبّرت له عن عميق إحساسها كقارئة نحوي فجنّ جنونه وهو الّذي كان يمنّي النّفس باحتلالها، خصوصا بعد أن ترجم لها إلى الإيطاليّة، كتابا. أمّا عربيّا، فقد تعاطيت مع ردود الأفعال المنفعلة، بشيء من الخوف غير المبرّر، صمتا وصبرا. نعم، أخاف أن أخسر أصدقاء لي، مثقّفين، ينتمون إلى عائلتي الموسّعة. لذلك لا أملك إزاء إساءاتهم، إن وجدت، إلاّ أن ألوذ بما هو صمت، في انتظار أن يعودوا، ذات يوم أو ذات وعي، إلى أنفسهم وإليّ.

يذكّرني موقفك هذا بما قاله فيك مؤخّرا الشّاعر الفلسطينيّ أحمد دحبور في مقال له بجريدة «الحياة الجديدة» حول كتابك «برنامج الوردة»، حيث قال: «هو محتفظ بخصوصياته في إيقاع باطني، كأنه يضنّ بردود أفعاله على العالم؛ ليحولها إلى قصائد أو أعمال أدبية، وإلى ذلك، ما عرفت شخصا بصدق طويّة يوسف رزوقة، فهو لا ينطق إلا بشهادات طيّبة في حق زملائه وأصدقائه، ويصمت عندما يكون رأيه سلبيّا.

« في رأي كهذا لصديق شاعر من طينة أحمد دحبور، بعض إنصاف لي. نعم ، ذاك في رأيي أقوى الإيمان بنبل الرّسالة المشفّرة بين الأصدقاء المحتملين، عبر استدراجهم بذئبيّة خاصّة، إلى بيتك، بيت القصيد، عوض الخوض في معاداتهم، إن بشكل أو بآخر، بجريرة أنّهم ناصبوك العداء في لحظة ضعف.

أكثر من جناح و أكثر من لغة

- **بصفتك الرّاهنة سفيرا لحركة شعراء العالم فأمينا عامّا لها، ممثّلا للعالم العربيّ، ماذا عن دورك الوظيفيّ فيها؟**

«شعراء العالم» حركة عالميّة، مقرّها الشّيلي، تضمّ أكثر من 2500 شاعر من القارّات الخمس، يلتقون حول أهداف وردت في « المانيفستو العالميّ لشعراء

العالم»، أمّا دوري فيها، فهو محاولة منّي لخدمة الشّعر العربيّ وضمان إشعاعه، على نطاق البلدان النّاطقة بالإسبانيّة (أمريكا اللاّتينيّة تحديدا)، حيث تمّ إدراج زهاء 800 شاعر من 23 دولة عربيّة ضمن بوّابة الحركة بعد أن تمّ اعتماد اللّغة العربيّة، في كلّ أبوابها ، إلى جانب لغات القارات الخمس.

- **يرى البعض أن حركة « شعراء العالم « فتّحت بوّابتها، وإلى جانب الشّعراء ذوي الجدارة، لأسماء أخرى لا تمت إلى الشّعر بصلة ولولا علاقتها بك، ما كانت لتجد طريقها السّالكة إلى هناك / هنا ؟ ما هو رأيك حول هذه المسألة ؟**

لهذه المسألة زاوية نظر أخرى، غير الّتي يتمّ بموجبها تقييم الحضور النّوعيّ من عدمه، عبر بوّابة افتراضية أريد لها منذ البداية أن تكون حديقة الشعراء الجامعة لكلّ الشّعراء، بقطع النّظر عن أدائهم الشّعريّ الّذي هو من مهامّ النّقّاد، إن وجدوا. في «شعراء العالم»، نحن نعمل بدأب على لمّ شمل العائلة الشّعريّة، مترامية الأطراف، في عموم أنحاء العالم، على افتراض أنّ الشّعر في جوهره ليس مجرّد قصيدة نكتبها وفق معايير فنّية معينة ونمضي، بل هو أيضا أسلوب حياة لدى البعض من يتامى الخارطة، ممّن رأوا في الكلمة ملاذا.

- **أنت تكتب بأكثر من لغة، هل هي رغبة في الوصول إلى الآخر بلغته دون وساطة الترجمات و آثامها أحيانا ؟**

نعم، ارتأيت الهروب، إلى حين، إلى هناك، إلى إسبانيا وعبرها إلى بلدان أمريكا اللاّتينيّة، ليكون لي فيها موطئ قدم وقلم ، فكان لي ما أردت لأتورّط بمحض رغبتي الكاسرة في ما أراه «المرحلة القائظة»، بعد أن عشت المرحلة الباردة (تجربة أوروبّا الشرقّية : روسيا وما جاورها) والمرحلة الفاترة (تجربة أوروبّا الغربيّة: فرنسا وما جاورها)، هي ليست مجرّد رغبة في الوصول إلى الآخر، بل هي حقي المشروع في التّحليق مع الآخر، بأكثر من جناح لي، حتّى لا أظلّ أسيره

أو بمنأى عنه، وحتّى لا يشوّهني المترجم، مهما يدعي الوفاء، فيخون جوهر ما أريد أن أقول.

- **ألا تخشى ضياع صوتك ؟ بصمتك؟ ألا تخشى شتاتا إبداعيا في زحمة اللغات التي تكتبك / تكتبها ؟**

بخصوص احتمال تشتّت الحالة الشّعريّة في أكثر من وسيط لغويّ، فإنّ مجرّد الوعي بهذا يجعلني أحذر المطبّات المحتملة لأيّ انحراف غير محمود العواقب عن الطّريق السالّكة، في مستوى مصداقيّة ما أنا بصدده : كتابة القصيدة الّتي أريد، باللّغة الّتي أريد، وبالمواصفات والمعالجات الفّنية الّتي تحقّق لقصيدتي الإضافة بانزياحها وفرادة أسلوبها. إنّ قانون اللّعبة لديّ، مع أيّة لغة وفي أيّة قصيدة، أن ألعب، على أن لا يجرفني هذا اللّعب الغاداميريّ الواعي إلى رداءة الأداء لكنّ عزاءنا أنّ اللّغة وحدها هي الكفيلة، باعتبارها بيت الكينونة على حدّ تعبير هيجل، بتحقيق هذا الرّهان وإعادة تشفير العالم، بكلّ تواضع عسير، عبر قصيدة قادمة تقطع مع الأطروحات السّائدة وتقترح البدائل بجرأة من لا يروم التغرير بقارئه المتخيّل والمستهدف.

- **ما حكاية الرّوائيّة المكسيكيّة الّتي جعلت منك شخصيّة أساسيّة في روايتها « إيزابيل، سيّدة البحر»؟**

كانت تلك مفاجأة كبرى لم أتوقّعها فعلا، لم أكن أتوقّع ولو افتراضا، أن تبادر روائية من المكسيك بكتابة رواية، بل ثلاثية روائية، عن شاعر مثلي، من المغرب العربي. إلى جانب «إيزابيل، سيدة البحر»، كتبت روايتين أخريين في نفس السياق، هما: «سيسيليا في اثنين»، و«الأفق الأزرق». لعلّ ما حفّزها على ذلك، ذلك الزّخم المتوافر لديها من نصوص ومعطيات حافّة بي وبمشروعي الشعريّ الّذي أدأب منذ سنوات على ترسيخ أسسه، في لغة لوركا، في عموم

أنحاء أمريكا اللاّتينيّة ، بدليل تضمينها المكثّف، وبطريقة سرديّة ذكيّة، لجملة من قصائدي جعلتني ألهج بها في السّياقات الحواريّة وغير الحواريّة لروايتها. أمّا أحداث الرّواية، والّتي حصلت على نسخة منها، فتدور في الفضاء المغاربي ، بين المغرب والجزائر وتونس بعد أن قدمت إليه (أي إيزابيل ومن معها) من هناك، من وراء البحار. ملخّص الرواية، أنّ إيزابيل أو سيّدة البحر، والتّي أريد لها أن تؤيقن حضورها كرمز للحياة وللزّمن، تقرّر الرّحيل، لكسر رتابة الإحساس بالأشياء وبالواقع المهيمن، مع قدرها الجديد، إلى نقطة ما، من العالم (الجناح المغاربي تحديدا)، قد تكون رأتها مضيئة إلى حدّ ما، وقد تمّ تسويغ حضوري في هذه الرّواية كلمة وروحا على امتداد اثنين وعشرين فصلا، تشابكت عبرها الأحداث، لتفرز في النّهاية رواية الإنسان في هذه القرية الكونيّة السّاخنة.

سيرة الضمير المتكلّم

- **والرواية التي تحيك صفحاتها منذ زمن، وهي التي ربما تكون سيرة الكائن الكوني يوسف رزوقة، ماذا عنها؟ وهل أتممت صفحاتها الألف؟**

لا، ليس بعد، هي تنضج بالتّدريج على نار هادئة، لم العجلة؟ بعد رواية «الأرخبيل»، التي صدرت في ثمانينات القرن الماضي، اختمرت لديّ فكرة ارتكاب رواية كبيرة وجريئة بحجم الفضيحة. هذه الرواية أستهلّها بشاهدة لخورخي لويس بورخس يقول فيها: الكاتب ليس مطالبا بالبحث عن موضوعه، بل على الموضوع أن يبحث عن كاتبه . و«ماتريوشكا»، العنوان الأوّلي لروايتي هذه: هي كما أردتها رواية الذّات العربيّة في انتصارها وفي انكسارها. أمّا انتصارها فلا يهمّ إلاّ المؤرّخ، فهو وحده كفيل بتدوينه بأحرف من نور. وأمّا انكسارها فهو بيت القصيد: جرحنا الممتدّ من المحيط إلى الخليج. ولعلّنا – ونحن نصبو إلى فتح ما يبدو بعيدا – منذورون من حيث ندري لاستدراج البئر، إرثنا

الزّاخر بالثّغرات وبالعثرات، علّنا واجدون فيه مفتاحا لخيبتنا وقد طالت... هي سيرة الضّمير المتكلّم والمبنيّ للمجهول في آن. سيرة شاعر يرفض أن يظلّ مجرّد طيف يثغو في جمهوريّة دوللّي وضواحيها المعولمة ويرفض أن يظلّ في منفاه: في حلّ من تاريخه القديم، في جدل بيزنطينيّ مع أجداد بلا أخطاء، أو في ورطة مع نفسه وهي الوجه والقناع. لذلك كلّه، تتداخل أكثر من رواية في هذه الرّواية، في محاولة لإرساء رواية «الأمّ وبناتها»، في إشارة إلى «الماتريوشكا» أو الدّمى الرّوسيّة المتراكبة حسب تدرّج أحجامها . رواية تخفي رواية، وما خفي هو أيضا رواية. وهذه الرّواية ترفض التّعالي على أجناسيّتها وإن نحت، وهي توهم بذلك، منحى التجريب في بعض مفاصلها. وهي في الوقت الّذي تلغي فيه مؤلّفها، تثبّته: أنا متعالية في لغتها، متساوية في جوهرها مع قارئها، متهاوية، في غير ضعف، نحو أرض الحقيقة. خلف هذا العمل السّرديّ، يقرفص أكثر من وجه: الرّوائيّ، الشّاعر، النّاقد، الباحث، السّياسيّ، لاعب الكرة، الصّحافيّ، الفنّان التشكيليّ، رجل المسرح، الموسيقار، راقص الباليه، المخرج السّينمائيّ ، مهندس الدّيكور والسّينوغرافيا ونحوهما... كلّهم ذائب في محلول الصّودا السّرديّة بتسويغ من مؤلّف شاعر بشائكيّة الشّيء وضدّه، وهو القائم بالشّيء وضدّه، شؤونه شتّى وهو قليل. بين «السّقيفة»، «الصّحن»، و«الصّندوق الأسود» تراشح تليه «هوامش» و«تغذية مرتدّة» هي «انسياب حول كتلة» النّصوص المتراكبة. أمّا الجامع بينها جميعا، وهي منشورة تحت شمس لا تغيب ، فهو حبل الغسيل.

- **«دستور الشعراء» الّذي صغته مع نخبة من الشعراء العرب في عمّان / 2003 ، منذ صدوره إلى اليوم ، لم نسمع أي صدى له أو أي إنجاز تلاه ، هل كان مثل القرارات الصادرة عن جامعة الدول العربية مثلا ؟**

إزاء الخطر الداهم في شتى تمظهراته المعلنة وغير المعلنة، يهدد الكائن في جوهر وجوده: مسخا لهويته وحطّا من قيمته (إن وجدت) وإزاء اللغط الجائر،

يستهدف الشاعر ويشكك في نبل رسالته : قولا بلا جدوى الكتابة في زمن عاصف بالروح وبالكلمات كهذا ... كان لابد من «بيان» يقول عصره و يحقق القيمة المضافة و المعنى لشاعر الهنا... وما هذا «البيان» الذي أمضى على ديباجته كل من: محمد علي شمس الدين (لبنان) عز الدين المناصرة (فلسطين) رشيد يحياوي (المغرب) ضمير المتكلم وشمس الدين العوني (تونس) إلا مشغل في صميم حرائق المرحلة و متغيراتها، سيظل مفتوحا على المستقبل، يهم الجميع : نقادا وشعراء، من أجل مماحكته ومقاربته للخروج من ثمة بـ : «دستور الشعراء: نهجا ودورا وأداة»... فمع مطلع الألفية الثالثة و في هذا الفضاء الاتصالي، المعولم، يقترح الشاعر، الآن وهنا، مشروع دستور جديد: نهجا، دورا وأداة... وهو يرنو من وراء ذلك – وأكثر من أي عصر – إلى توطين كيانه الإبداعي، المخصوص: قولا مختلفا وحضورا قويا على الخارطة، في محاولة انقلابية، واعية، بهدف التناغم – بإبداع ولا شرط غيره – مع راهن الأسئلة الكبرى ومتغيرات المرحلة.

أمّا عن تجسّد هذا البيان من عدمه على أرض الواقع فذاك شيء غير قابل للتّحقّق بين عشيّة وضحاها، وهو ليس منذور لأيّة مهمّة عاجلة بل هو إرهاصة وعي تجسّدت عبر الكلمات لتعتمل في صيرورتها، في وجدان الضمير الجمعيّ، عساها تسهم يوما، بعد سنوات أو حتى بعد قرون، في تشكيل رؤية بديل وذائقة جديدة تقطعان مع إرث الهزيمة والنّكبات.

- **تقول في أحد الحوارات معك «أنا غاندي الألفيّة الثّالثة، لكن عبر الكلمات..» هل من بعض ضوء ؟**

أعني اليوغا الشعرية أو يوغانا، وهي سؤال الروح، وهي تمارس رياضتها عبر الكلمات العازلة للعزلة، للرياح السموم ومشتقاتها، لكل دخيل غير مرغوب فيه، و لكل عنف مفروض من الداخل، أو من الخارج.

قربان لحزن لا ييص

أحمد اللهيب

السعودية - البحرين

(1)

إنّا أنزلنا هذا الحزنَ على قلبكْ،

فتمددْ في راحةِ حزنكْ،

وابحثْ في جبل الأحلامْ

عن حلمكْ.

مسكوناً بالأشعارِ وبالأحلامْ

لكنْ لا تفرحْ !.

(2)

لو أنزلنا هذا الحزنَ على قلبكْ،

لانفجرت من عينيكْ

آلامُكْ،

وتبوأتَ مكانًا متكأ.
يحتجبُ النّورُ فتمضي
معصوبَ العينين،
وتظلّ سفيرا للأحزان،
تستيقظُ أوجاعُكَ لا تدري أينَ تسيرْ !،
لا وطنٌ، لا أملٌ تسكنُ فيهِ ولا فرحٌ أخضر !.

(3)

لو أنزلنا على قلبكَ هذا الحزنْ !
لحزنت ومزّقتَ شرايينكْ.
أبصرتَ طريقًا مسدودًا وسلكتْ،
رددت بصوت يختلج الصمت مساحته :
نوناك أضاعتك ! وأنتَ وحيدْ !
تمارسُ طقْسَ حكايتكَ الأحزن !.
أن تحملَ قلبكَ، إذ تأوي محترقًا
صمتُكَ ميلادُك
وشِعرُك وهجُ نبوءتكَ الأولى !

(4)

إنّا أنزلنا على قلبك هذا الحزن !
ردَّدَها، وتولّى مشدوها
لا يأبه بالقربان،

لا يحفَلُ بالفرح النائم في مقبض عينيه،
وتدلّى في قاع الصمت وقال لخاطره :
لا تفرح
فالحزن – هنا – معنا .
(5)
إنّا أنزلنا على قلبكَ هذا الحزنْ
ومضيتَ وحيدًا
تترعرعُ في أطرافِ أناملِه الصفراء.
تحملُ في دمعته سيرتك الذاتية
مكتوبٌ في أعلى الصفحةْ :
اسمي : لا أدري !! .
يُحكى : سمّتني أُمّي!
هل أحدٌ مثلي ؟!.
مولودٌ في بيت طيني
أوحشه الفقر فبلّل ذاكرتي بالأحزان
منشوؤه : لا يدري
إن كان لنشأته ما تبذره رائحة الأيام،
تذكره إنساناً أم طيناً أم شيطان
هل كان بذلك شيئاً مذكورا ؟
حتى ألقاه الليل سريعاً في مهد الغربة،

يبحث في وطنٍ يجرحه صوت الأنوار ،
يتحسس إنسانيته المفقودة في كهف الغرباء،
قد كان حرياً أن يمشي فوق الماء،
أن يكتب للتاريخ بأن الروح معلّقةٌ في كل سماء !.

* * *

من مواقف الرؤية

أحمد هلال
مصر

1 – من موقف البدءْ

مع كل شهقة تبغ تجد الحياة جميلة
أنثى تصفف شعرها
مرآتها تخفي قطار زمانها بصداقة
داس الزمان حديقة التفاح
لم يدع الزمان محطة إلا وجاوز ظله
في السير نحو نهاية تبدو كقنفذة
تشك القاصدين بدون أمتعة
[بقايا ثلجة الماضي لتذهب حرقة السفر البعيد
دموع صوفي عصاه لكي يطاول ما يريد
آثار أقدام الجنودْ
في هامش الذكرى]

2 – من موقف النهاية

مع كل زفرة تبغٍ تجد الحياة
أنثى عجوزا أنشبت أظفارها في جلدك النزف الطري
شدت هواءً أصدقاءً لم تكن تدري بأن الوقت خلفك سل سكينا
لكي يغتال تمرا كم سقته دماؤك الحبلى
حليب الكبرياء المرْ
لكنها كانت أمرْ
في سالف الذكرى
كانت لنا أيامنا
فالليل نزرعه قصاصاتٍ من الرؤيا
لنحصد في النهار
ديوك ليلتنا
فديوكنا أبناؤنا
وديوكنا أشعارنا
كم صاول الديك الشقي كمائن الأسرار
في مستودع تبدو به الرؤيا
ضبابا لامعا قد أحدثته تجارب المنفى عن الزمن اضطرابا
ليس يعرف حده غير المحنط في رداء أبيض
يبدو وفي وضح السواد كإبرة غزلت مفاوز كنهها
برشاقة الرسام جلبابا لعرس كالفريسة

لا تعي الحرباء غير مكانها
فمكانها سرٌّ
[«وارحمتا للعاشقين تكلفوا　　ستر المحبة والهوى فضاحُ»
شمس توزع ضوءها في كل زا　　وية يرى طفل وتمساحُ
سل من لهم في الحب ليل دائمٌ　　عن حالهم فالحب ذباحُ
قربانهم دمع يسيل من الربا　　وجزاؤهم ليل وأفراحُ
هذا هو التاريخ يكشف سرَّهُ　　وتكشفت حجب وأرواحُ]

نفد القِرى

«فاعرج وطف بالنقشبندِ»

ثريدهم ليل طويل دائمٌ

حتى ولو جرت العقارب خلسةً

الآن منتصف الخريطة منتهى غاياتنا

«فاعرج وطف بالنقشبندِ»

بشرا هموا وهج يعري خلفه جسرا من الأيام

آيتك المضيئة أطفئت بسهام صمتك

فانسكب في نهر إشراق البدايات

«واصدع بما تؤمرْ»

* * *

صقيع المنافي

إيمان أحمد

السعودية

((مفترق طرق))

أعترف قيد منفى ..

أن الكون خاتم

حدوده أضيق من عقدة

وإصبعي مكتظ بالذنب

يشهد أني التهمة والجلاد

فمتى ..

سيشفع عني غيابك

وتأتي ..!

ما الذي تغير لأتأهب

فالموت مرة والاحتضار ذنوب

نصل المرافئ استوى

كحد على عنق الغياب ..

تتقطع بنا سبل الوصال

فأهوي من جسدك ..!

أكنت رأسك حينها ..؟

والفكرة ..

(عقال) من أسود تزمجر

لهجر لبؤاتهم عرين انتظاراتها ..!

تتقلص خطواتك

ها أنت تسير في حذائك نحوي

بضع نعاس و قيلولة

وفرسي أوهنه الركض

وأنت ..

كالسراب المعلق في غيمة

لا أعلم هل تسير

أم أن الأرض استطالت

وما عادت كروية كوجهي ..

تدور .. باتجاهك ..!

هي .. ثلة الأيام الحارقة ..

وحتى إشعار آخر بالوتيرة ..

أرني منابع شمسك ..

أنهار ولهي أثلجها صقيع المنافي ..

دفئك الغافي .. جرم أبدي ..

أَرَّجَ فرائصي بالبرد ..

و.. غضبي ..

ضال أشعث ..

يدوس بأقدامه مروج ودادك ..

راكضٌ في حقل توددك ..

حافٍ من النجوى ..

باحثٌ عنك ..

وفي أتون تجاهلك السحيق ..

يحترق ..

ي

ح

ت

ر

ق..!

......

* * *

ذراع المقاومة

بشير رفعت

مصر

عندما تموتُ الأفعى ،
أين يذهبُ سُمُّها ؟
السُّمُّ لم يُخْلَقْ مع الأَفْعَى
إرادتُها قرَّرَتْهُ
العصفور
لا يتبقَّى منه غيرُ الريش
يتطاير الريش لكنَّه لا يطير
لأنَّ هندسةَ الطَّيَرَان
إرادةُ العصفور
مُسَطَّحُ الماءِ الذي يجاورُ النخلة
ويشفُّ عن الأعماق
يقولُ إنَّ النخلة

مخزونةٌ في جَوْفِ الأرض
لكنَّها تتلاشى إذا حاولتَ تسلُّقَها
قَبْلَ النُّواة ،
هل كانت النخلة
باسقةً في باطنِ الأرِض ؟
وأين ذَهَبَ الفراغ
الذي شَغَلَتْهُ كتلتُها في الفضاء ؟
قرَّرَت النواةُ شَغْلَ الفراغ
فصارت نخلة
وقَرَّرَ الإنسان
البَلْطَة

* * *

نشيد المـوج

حسن لشكر

المغرب

إلى الحبيبـة الأزليـة
ذكـرى نـور ونـار

مـن أعمـاق عـيونـك
العـسليـة
أرتـوي بـماء المـزن
وأرخـبيل الـذكـرى
كـأي مـسافـر ينتعـل
أحـذيـة الـريـح
ويـنـتـشـي بـمجـرات
الـطيـن
أمـشي الهـويـنى

تـارة...... ألتفـت

تـارة......... أنبـهـر

كـأنـك نبـراسـي الأول

أو حـلـمي الأخيـر

لـنشيد البحر بـاقـة مـن حـنيـن

كـاد ينتشي

بـأفـق السـهـو

أو الـذكـرى

سلـوان يـسليـني عـن

أبـراج حـجـريـة

أو كـواكـب مـن أمـواج

تـتـدلـى...

لـك الإمـارة

ولـي الحـب المقـوى

يـا أنـدلـسية الأحـلام

أنـا الـصقـر أغـازل

دمـار الــروح

وانبعـث - مـن رمـادي -

كـالـفنيـق

أرى العــالم مـن ضـياء

يشـتـعـل مـن أشـجـار

غــابتـك المـجيـدة

شـمـوع قـمـريـة

تـأتـيني مـن هناك

مـن الجنـة الأبـديـة

****

طيور المساء

تغرد في الصباح البهيج

متسربلة بأحلام المزن

فتتهاوى كوابيس البحر

أنتشي برحيق الروح

أعـلـو

فوق المقام

فوق صقيع المدى

****

خيول الاستعارة تغوص في دم القصيدة

في دمي الموشى بالحناء

كنار خرافية

أستحضر ما في القلب من

سديم المعاني

أطوقها بالأشواق

وأرميها في بحر أيامي

سأغنى لليمام الحجري

وأرخبيل الأضواء الخرافية

أرتل قصائد الغرباء

في خيمة الصمت

في غيمة الحزن

أتوارى خلف العناد

ممتطيا سيفا من رماد

وحجرا

وضجرا

لم تستوعبه البلاد

***

موشور بغداد

حمزة رستناوي

سوريا

ولجَ الخليفةُ باطنَ المرآةِ
فانهارتْ جدائلهُ إلى «عرفةْ»
نصبَ المجانيقَ الوثيرةَ قربَ مرقدها
وأعلنَ لا نبالَ اليومَ تُرشقُ
لا حروفَ اليومَ تشعلُ
نصفُ بردتهِ المهاجرِ
ضلَّ طيفَ الأمسِ
وارتابتْ مشاغلهُ التُّقى
خرجَ الخليفةُ
سبعمائةِ راكبِ
قطبٌ ضريرٌ أجوفُ
وأميرُ حربٍ ضلَّ ثديَ الأمِّ

لمْ يصعدْ – خليفتنا – سوى «عرفةْ»

قتلوهُ رفساً

والجواليقُ البهيَّةُ

أشركتْ أنْ مجدَّتْ مسعاهُ نحوَ الدائرةْ

صنعوكَ

لمْ تذبحْ سوى عنقِ الفقيرْ

ظللتَ تنتحبُ الوصايا

تنتشُ الأذكارَ في رجمِ الطلولِ الضامرةْ

هلْ تسبحُ الأذكارُ في دجلةْ

دعوها

فالنَّوى كانتْ بطانتهُ

بطانتهُ الشجيراتُ البعيدةُ

اصطفى كتبَ الفلاةِ الناصرُ المخذولُ

مجمعهُ تقاسمَ جامعةْ

أوجدتَ أنَّ الحملةَ الأولى تدجِّنُ وجهَ ما تبغيْ

وأنَّ القبرَ يفغرُ صدرَ مملكةَ الهبوبِ السابعةْ

هوَ لمْ يكنْ شيئاً سوى وردةْ

أغواهُ أنَّ الناسَ مهووسونَ بالفعلِ المُحالْ

تتأصَّلُ الكلماتُ سفحَ المنحدرْ

والصافناتُ عَبَرْنَ ألواحَ السماءِ بلا أثرْ

هلْ كلُّ ما فيها نقيٌ طاهرٌ
أمْ أنَّها مسكونةٌ فينا
ستائرها تتوقُ إلى الكمالْ
كمراجلِ النجمِ الذي ضلَّ الهوى
ما زالَ يلهجُ بالجمالْ
كانَ اللجوءُ يعودُ منْ أقصى القطيعةَ
عابراً فيء الجدالِ المُستريحِ إلى الظلالْ
**

في كلٍّ ناحيةٍ يدسُّ رقادهُ
نحوَ المواجهةِ العقيمةِ
أسرجَ النعواتِ والتحفَ المعابرَ
كلّما صعدَ المدينةَ
رددتهُ الأمُّ آخرَ يومها
في كلِّ ناحيةٍ يطوفُ
وكونهُ المعمورُ
شارفَ أنْ يكونَ
ولا يكونْ
**

بغدادُ والبرقُ المُعَطَّنُ توأمانْ
ما عضَّ جلدكَ غيرَ مملوكِ الزمانْ

تمشيْ فتختلفُ العلائقُ
تمطرُ الأحزانُ أهراماً خجولْ
وتعودُ منْ لغةٍ لتبتدعَ الفواصلَ
أركزُ الأهدابَ في وجهِ المغولْ
«العلقميُّ»يعلِّمُ الأصفادَ أنْ تمشي
إلى كهفِ الخليفةِ
يَركبُ الشمسَ العقيمةَ
حاملاً أسنامَ دهشتهِ،
قد انتصر الحسينْ؟
ومضى الخليفةُ أبتراً، حشدَ الهدايا
في هداياهُ جنودٌ من سبايا
كان هاروناً رشيداً
كان سفاحاً ومنصوراً...ومأموناً
ولكنَ الزمانَ، يسيرُ عكسَ الدائرةْ
هم ظافرونَ، بلا طبولْ

**

لن تشبه الملكوت مسقط رأسكَ الأعداءْ
والجارياتُ ملأنَ أوصافَ الخلافةِ بالدعاءْ
لا بردةً تأتيْ لتسكنها، تقيكَ شوائب الملكوتِ؟
لا دفةً تأتي لتحضنها

سيبكيْ جذعكَ المنهارُ
أدرانَ الطفولةِ
كانَ مفتاحُ التّمني يُغلقُ التاريخَ
ما طالَ الأمدْ
قصدتْ مواكبكَ البليدةَ جاريةْ
والسهمُ أخطأ
لو بكيتَ لكنتُ ظلكَ
بينَ مَدِّ العمرِ أمضيْ والوتدْ
جَبُنَتْ عطاياكَ التى
لْم تستطعْ أنْ تولجَ الأسوارَ
واجتمعتْ دموعُ الناسِ قبلكَ
واستقلتَ عن البدايةِ كالمُدُنْ

**

ربَّما كانتْ مساكنهُ فقيرةْ
ربّما كانتْ مذاهبهُ تعودُ
إلى النهايةِ ، لا تُساؤلها الظهيرةْ
لا شيءَ يشبهُ شمسَهُ المنقوصةَ الأركانْ
لا شيءَ يملأ جِحرَ مركبهِ
مذاقُ الشمسِ يستثنيْ مشاغلهُ
ويتركهُ طريدَ الصحو

تنهشهُ مدائنُ مِنْ حطامْ
تلكَ الكتابةُ لمْ تُعرِّيها سنابكُ خيلنا
تلكَ الكتابةُ طلسمٌ متقاطعٌ
تنفكُّ رائحةُ العَرَافةِ كالدجى
والقادمُ المشبوهُ
يزرعُ وردةً بيضاءَ
تشبهُ شكلَ فاصلةِ الكتابةِ عينها
هي هاءُ هولاكو، وبصمتهُ التي انتهكتْ مراراً
في الزحامِ من الغزاةِ الطامعينْ
هل كانَ مضمونُ الظلالِ الآدميَّةِ
عابقاً بالطينِ
أم أنَّ الكتابةَ تستحي
الناصرُ المهووسُ بالآتينَ
يبدلُ متعةَ التأويلِ بالمَتعِ الغريدةِ
يستويْ
كانتْ رغائبهُ غمامةَ كمثريٍّ رائعٍ
النونُ مُشرعة
ولا يدري بأنَّ الخلفَ مرآةُ الأمامِ
وأنَّ مَنْ عاشوا هنا
كانوا طوابعَ ألصقتها الأمُّ

جذعَ الطامعينْ

هي نزوةُ الدهليزِ

تمضيْ في السنينْ

تتكررُ الأسبابُ ،

والصرحُ البهيُّ يصارعُ الآتيين

* * *

ضجيـــج

زهر الشهري

السعودية

قُل لي كيف هُو حَالك بَعد أن هَدأت العَاصفة..
وسَكن الضّجِيج وهَجر كُلاً منِا مَضجعَه ؟
كَيف هُو حَال أحلامك المُؤجلة كَأكفَان الموتَى
نَعلم يَقيناً بحَاجتنَا إليهَا ونُؤجل إمتِلاكهَا لِما بَعد الحَياة ..
لِما بَعد العَناء
قُل لِي كيف هي حَمامَاتكَ البيضَاء أبقِيتَ تَسمَع هَديلهَا
وتَشعر بِها تُحادثك
وتَجنح إليكَ لتَلتَقِط حَباتِ القَمح والفَرح مِن على كَتفِك
وتترنَح على مَهل وهي تَعُود
حَدثني عن أُغنياتِكَ القَديمة
وطُقوس طَربكَ لها ومُشغل السي دي هَات الفقير
عندمَا تَستَلقي جوارَه وأنتَ مُغمَض العَينين

تَستنشق صَوت أبا نوره وتَسمَع شَذاه

بَر دااااااااااااااااان

بَردان انَا تكفَى

ابحترِق بَدفي

لم تقُل لِي عن سِر عَزفكَ عَلى العُود ..

أعلم أنكَ من قَبلُ مُتذَوق جَيد وعَازفٌ بَارعٌ عَلى أوتَار قَلبي

ولكِن هل تَمرستَ في عزفكَ إلِى هَذا الحَد حَتى أتقَنتَه

خَبرنِي أما زلتَ تَحتفظ بِزجَاجَاتِ العِطر الفَارغَةِ كَتمَاثِيل فِرعَونية

تُذَكركَ بِأسَاطِير أصحَابهَا

وهَل زُجَاجَتِي قَابعة بينهم ..

أم تُراهَا كُسرت في لحظَةِ تَهورٍ مِنكَ

لَن أقُول كَسرتهَا فلا أُريد أن أخدش ذِكرَاها وذِكرَاك ..

أم أي كِيسٍ كَان مَثواهَا الأخِير ؟

كَلمنِي عن مَكان عُزلتِكَ الليلي..

هل يَنتظرُكَ في قِمة الجَبل وأنتَ تُغني بِصَوتٍ مُرتَفع تحت المَطر

أختَرتَه كمَنفَى لكَ

وتَرسم من أضوَاء المَدينة عُقودا لؤلؤيةً

تُتوجنِي بهَا عند الصّباح

أم تراكَ نَسيت ؟وغَفوتَ أول الليل بِسَلام

كيف هي أحوَال جَاركَ الشَيخ الفيلسُوف ..

وهل مازلت تَبوح له بأسرارِ أمراة بُرجُوازِية
سَحرتك وكتبت تَعاويذَهَا عَلى قلبكَ وعقلكَ؟
وأنت تخُط على الطّين حُروفهَا وتمحيهَا مَرات
قُل لِي أين حَقيبتكَ المُقفلة ومَحظُورة الاقتراب ؟..
وهَل لوفتحتُهَا سَأجدُ دُميتي مُتربعةً تبتسمُ في زَاويتهَا
ورَائحة رسَائلي.. وأورَاقِي .. وحَنينِي .. مُنبعِثةً مِن ثُقوبهَا ؟
قَبل أن أنسَى أتكتُب وتُوقع بقلمِي الأسوَد الصّغير ؟..
وبكُل كِبريَاء كَرجلٍ أسطُوري يُوقع وثَائقَ مملكتهِ
ثُم تُقبله وتُعلقه قَريباً من قلبكَ وتَهمس ... مَكانكِ هنَا
سَمعتُ أنكَ تعيش كُل يومٍ مع الورد أمَا لامَستْ إحداهُن
وجنَتك ذَات صَباحٍ ومِلتَ لهَا بحنَان؟
فَتثير غِيرةَ الأُخريَات
وتصمت غِيرتي احتراماً لهُن
قُل كَيف ... وكَيف ... وكَيف أنتَ
بَعد أن هَدأت العَاصفةُ وسَكن الضَجِيج
وهَجر كُلاً منَا مَضجعَه

* * *

حزمة ضوء منكسرة

زهران القاسمي

سلطنة عمان

1

كلُّ بابٍ.. ذاكرة

كلُّ.. هديرٍ اجتياح

كلُّ.. غيمةٍ بكاء

ها هو الصمت...

يسبر أغوار روحي.

2

كما يتعلَّقُ مُتعثرٌ بالهشيم

على منحدر سحيق

نتعلَّقُ بالنهايات.

3

ظلُّ الوردة خنجرُ خيبة

ورائحتها وجعي.

4

في الرياح

تسافر الأوراق اليابسة والبقايا

لتستقر على نتوءات مدببة

على شقوقٍ عميقة.

5

ينتشر غيابك

ممتزجاً بروحي المسافرة

بحثاً عنك.

6

الغبار يطغى على الأرواح

يفوح من ركام الأمس

من رميم المقابر المتناثر على السفوح

يلتصق بوجوهنا

يدخل في المسامات والخلايا.

7

كم هي لزجة هشاشتنا

ونحن لا نملك أحذية للتزلج،

8

يحدث أنْ أتمدد كظل

ثم أنقشع كسحابة.

9

الغبار

ضغينةُ ريحٍ غاضبة

من سفرها الأبدي.

10

صورتك معلقة في البعيد

تحاكمها موروثاتُ القبيلة.

11

ترتكز نظرتي الأخيرة

قبل أنْ أنام

على ضوءِ نجمةٍ بعيدة

لعلَّها تعتقني.

12

انقيادي لرغبة القلب

لدموع العين

لرأسي وهو ينتكس خائباً

حتى أعتصم بوحدتي

العزلة تكتظ بي

والطواف يأخذني لي

لأكون العاشق والمعشوق.

13

الغبار يصنعك

تتناثرين، أتعثر بك

أتناثرُ غباراً.

14

حزمة ضوء منكسرة

ترسم صورتك

كبقعة داكنة في غابة.

15

ذلك العطر

كلما أحسست بقسوته

اكتسيت بالبياض.

16

الغبار قطعة زمن تائهة

في بيداء لا محدودة

سأدير عنق الريح.

17

أهرب في الصراخ

الذي تكتنزه حدائق وجعك

أستحيل منجماً لسريرتك.

18

مثل كوخ قديم

سأفتح للريح نوافذي

وأشرع امتدادي

حتى حقولك.

19

يدي الممتدة

حتى اجتراح أنوثتك

تساقطت قطعاً

تشظّت كقنبلة.

20

الغبار

أنوثتك المسجونة

ورجولتي التي تكبتينها.

21

سوف أطل من نوافذ متعتك

وأنت ترتفعين كقمة

لا تكترث بالنهار.

22

هل تخافين مني ؟

... ...

سوف أقص حكايتنا

وألصقها دليلاً

على العبث.

23

إنها الأقدار

نقتفي آثارها...

... في المتاهة.

24

على الجدار

ظِلِّي يُقلِّمُ

أغصانَ حيرتك.

25

اللعبة في بدايتها

تفترشين أشياءك المبعثرة

ثم تستلقين عليها

... ...

اللعبة في نهايتها

تنتعلين أصواتهم

أرسم خوفك دوائر

تخترقها سهام طائشة.

26

الغبار أنت وأنا

جئنا منه

ونتلاشى فيه.

27

أحسدك أيتها الوردة

التي زرعتها وسقيتها بدموعي

حتى تفتقت جمالاً ورائحة

ثم تعلقت بروحي

وغرست أشواكها.

28

أستدل بالأفلاك

على مكانك.

29

ها أنا أبعثر أمطاري...

... في اتساعك.

30

ألملم ما تبقى من الرحلة

في صُرَّة

دافعاً بها...

... مخالبَ المسافة.

31

أصرخ في أذنك

يا أيها الـ...

سأنفقئ في وجهك كفقاعة

إنْ لم تعطني صلواتي كاملة

قِيل لي: إنك مشغولٌ جداً

ومن راحتيك تسيل الأعوام بلا سبب

سوف أذهب إلى صفحات كتابك القديم

وأقبل كل الحقائق التي كنت تعتز بها

لكن...

هل لي بهمسة أخيرة في أذنك الصماء؟

دعني أبتلع عنك

كلَّ هذا الظلام.

32

الغبار

الحروف والإشارات

الدروب والتواءاتها .

* * *

لم أعد أمضي على مهل..

زياد السالمي

اليمن

وهطلتَ مرتفعاً..،

ولا أدري

أوهماً كان ..؟

وانشق الضحى هزواً..

يصافحُ غربتي،

ينسلُّ من روحي هواي......

وكنتُني لغةً أمارسُ زهوَها

فرأيتُ وجهَ الجأشِ يجثو مُدقِعاً

بسلالم الجوزاء ؛

كالورقِ المؤثَّلِ في قواميس الفُجاءةِ،

والمقابل يرتدي إطراقَهُ

ثمناً لإيمائي ...،

دنوتُ إلى نهاه ،

معزياً رأسي ؛

له ما لاح لي

في قرفصاء اللون من وشمِ الهواجس

كنتُ منزلقاً،

وكان البدءُ منفرجاً؛ على قدرٍ علقتُ بثغرهِ

كالشوكِ ،

والتقفت عصاتي ..

مشهدي غجريةُ الآتي؛

كأني في الحقيقةِ فكرةٌ

وقعتْ بهاوية الأَسِرَّةِ،

موجساً في فكِّ تكويني،

أصارعُ موعداً أقصى

أعدُّ الكأسَ من عشب النواجذ

محرقاً جفنَ القبيلةِ بالحنين

إليَّ...

لا ظل لا مرحى لفاصلتي..

سلكتُ مدارك الصادي

خلا وجهي لهم...

وبقيتُ وحدي

صاعداً

في مقلتي

سهواً

كأني كلُّ من حولي عدايَ

أبّوءُ الإيحاءَ نوءاً

مُغدقاً لا فاقعاً

أو غامقاً باللا انتهاء...

كأنني وأنايَ منفصلان

لا أحدٌ

طرقتُ يدي...

................بكفّي

أقتفي أثري ومصباحي المسافةُ،

لم أعُدْ أمضي على مهلٍ،

يقاطعني سواي

وأدتُ ما تقضونه بالبشرى

غلاماً أصطفيني

والمدى متشابك الأبواب:

عن أخرى ...،

تراودني

سكاكين الغياب.

الشعر والتنوير

د. وفيق سليطين

شاعر وأكاديمي/ سوريا

في تأمّل هذا العنوان ما يستدعي السؤال عمّا يجمع بين طرفيه، وعن تحرّي طبيعة العلاقة بينهما: أهي علاقة جمع وتوحيد أم علاقة فصل وتبعيد أم هي الاثنتان معاً؟ ويستجرُّ ذلك، بدوره، عدداً من الأسئلة، كأن نقول: هل يتعين على الشعر أن يؤتي أُكله في بناء عقلي، يقوم على مقولات فكرية وخلاصات مفهومية تصبُّ في مجرى التنوير، وتعلي من شأن الوعي لدى مجتمعات التلقي والاستقبال؟ كيف يكون الشعر منقذاً للإنسان من السقوط في العالم؟ وهل يشكل التنوير شرطاً ضرورياً لانطلاقة الشعر وتدعيم حركته في فضاء التداول الاجتماعي؟ هل يترتب على تصدير هذا العنوان أن يكون للتنوير شعره، وأن يكون للشعر تنويره؟ كيف يمكن تأمل العلاقة بين هذين الحدّين؟ وأخيرا، كيف يمكن أن ننظر إلى «الواو» في قيامه بين جانبي الشعر والتنوير؟ وما الوظيفة التي يؤديها؟ أهي الوظيفة النحوية المتمثلة بعطف الثاني على الأول وإقرار الاشتراك بينهما في الحكم؟ ما طبيعة الربط الذي ينشئه حرف التوسط هذا؟ وهل هو ربط أم عزل يحفظ المسافة بين الجانبين، ويؤشر على الكون الخاص بكلّ منهما، فينتصب حدّاً للتمييز، وعلامةً على إنشاء

الفرق، وموجهاً إلى معنى التمايز والخصوصية في ممكنات الفصل والوصل، وفي شروط الائتلاف أو الاختلاف؟!.

هذه الأسئلة، وغيرها، جديرة بالنظر والتأمل إذا ما أردنا أن ندقق، نقدياً، في طبيعة التنوير الشعري، أو في طريقة حضور الأثر التنويري في الشعر المعاصر، بما يعنيه ذلك من إحكام ضبط العلاقة بين الفكري والفني على مستوى التركيب الذي يؤلف بينهما ويطويهما معاً، فيكون الطرفان في الشعر، أو في الفن عموماً، شيئاً واحداً، أو سبيكة لا يتميز الواحد فيها من الآخر. وبخلاف ذلك ينتفي التركيب المشار إليه، ويتقلص إلى حدود الجمع والمضايفة، التي تحفظ استقلال كل طرف، وتُبقي عليه في قيامه بذاته داخل عملية الجمع والمزاوجة، التي ينتفي بها الفني، ويتعطّل الفكري، وتتحدّد العلاقة بينهما بكونها فاعلية سلب، حصيلتها تصدّع البناء واضمحلال القيمة.

من هذا المنطلق يجب التحذير من إسقاط أحد جانبي العلاقة على الآخر، أو إلحاقه به، ذلك أن خاصية الشعر التنويرية محايثة لطبيعته الجمالية، وقائمة بها. وهي ليست شيئاً من غيرها، لأن الشعر، في حال الفصل بينهما، يفقد مقوماته الذاتية، ويغدو شيئاً آخر موصولاً بعمل العقل وطرائق التعقّل. ولنا، في هذا المنحنى تجربة لويس عوض في ديوانه: «بلوتولاند» 1947 الذي أضرم فيه حرائق التغيير، ودعا إلى كسر رقبة البلاغة العربية في مقدمته. لكن التجربة، على مستوى الإنجاز الشعري، انتهت إلى الإخفاق، بأثر من علو نبرة الفكر التنويري، التي جعلت منه مبشراً لا شاعراً. ولذلك جاءت تجربة «بلوتولاند» حافلة بالتعثر والاضطراب، وكذلك هو الأمر، دائماً، عندما يكون الشعر مرتهناً لغيره، وموجَّهاً بما هو خارج عنه، كما هو حال الشعر التعليمي، التربوي، الوصفي، الإيديولوجي.

صحيحٌ أن ثقافة التنوير تهيّئ لرؤية جديدة للعالم، وتشكل قطعاً في نظام

المعرفة مع أنموذجها السابق، لكنها لا تتبدّى في الشعر إلا من خلال التمثّل العميق، الذي يقضي بذوبانها في خصوصيات القول وطرائق النسج، أي بتحوّلها إلى مكوِّن قارٍّ في أغوار التجربة، من شأنه – إذا ما طفا على سطحها – أن يلحقها به ويحيلها على الفراغ، من حيث هي تجربة فنية. فمن طبيعة الشعر أنه لا يقوم على نسخ الأفكار وترويج العقائد والإيديولوجيات، كما أنه لا يخضع لمنطق الواقع ونظام اللغة الاجتماعي. وقد سبق أن بيَّنتْ الرمزية الفرنسية – كما في مثالي بودلير ومالارميه – أن اللغة أساس الخلق الفني في نحو الحداثة. وعليه فإن الشعر يبدع لغته الخاصة، ويتوجه إلى تحطيم الحواجز التي يقيمها العقل بين الواقع والخيال. إن حدّ الشعر مقرون بالشرط الجمالي، وليس بالوظيفة الاجتماعية أو التنويرية. عقلانية التنوير تنحو نحو المطابقة، والاتساق الذاتي، وإقرار مبدأ الهوية في عمل العقل، بينما يقوم الشعر بلغة الرموز التي تفتح على التعدد الإشاري، فيكون الرمز ذات الشيء وغيره في آن معاً. وهو ما تنأى عنه مقولات الفكرِ وتستبعده في حرصها على تثبيت دلالاتها المحدّدة.

على وفق ما تقدّم يمكن القول: إن فاعلية الشعر التنويري تتأتى، فقط، من خلال تحقّق طبيعته الجمالية التي يتقوّم بها، وليس من اصطناعه وسيطاً ناقلاً للفكر، وخادماً للنظر، ومحكوماً بشرط الاستجابة لقواعد العقل، أو لضرورات إشاعة الوعي التنويري، ودعم مرتكزاته، وتفعيل أثره. ومن هنا نتبيّن أهمية الفرق، بخصوص الشعر، بين مفهومي التعبير والخلق. فالأول منهما يقوم على تأدية معنى سابق، ويفترض وجود قيمة متحصلة يعيد الشعر بناءها، ويتولّى نقلها والتعبير عنها، مما يعني انحصار نشاطه في دوائر الوجود المتملَّك. وبهذا فهو يعبّر عما هو أجنبي عن تجربته، ومتقدم عليها. خلافاً لمفهوم الخلق الذي يقيم الشعر في أفق المستقبل، ويعيّنه بخاصية الإبداع، فيكون خالقاً للقيمة، وليس ناقلاً سلبياً

لها، أو مجرد وسيط بارد غايته أن يترجم عنها بصياغة تنعقد من أجلها، وتقيم نفسها في منطقة الحياد التعبيري.

«إن استعارة مدهشة أكثرُ قيمةً من خاتم في إصبع المرء». وعلى حدّ هذا القول للشاعر التشيكي «ياروسلاف سايفرت» نتبّين أن القيمة الجوهرية للشعر مكنوزة في بنيته الذاتية ولغته الخاصة التي تفتح على عالم من الدهشة والجمال، وتخلقه، في الوقت الذي تخلق فيه بكارة قولها، وطرائق صوغها، وتطلق الكلام خلف حدود العبارة، وتجعل إشعاعه بمنأى عن قيود التقبّل وحاجات الاستهلاك. مما يعني أن الشعر لا يقاس بمردوديته الآنية، أو بفعله المباشر في الواقع. وهذا ما يجب أن نتحرّى، في ضوئه، طبيعة العلاقة بين الشعر والتنوير.

ولا بأس أن نستذكر، في هذا المجال، ما كان يعمُّ الساحة الثقافية قبل بضعة عقود من مطولات شعر الزعيق السياسي، والرنين الخطابي، والتبشير الإيديولوجي. أقول لا بأس أن نلتفت إليها لننظر ما الذي بقي منها الآن وباتجاه المستقبل؟ وإذا كانت قد انطوت مع ما فات، فلماذا لم يبقَ منها ما يرجى بخصوص ما هو آت؟!.

لا يخفى أن السبب في ذلك يعود، في الأغلب الأعم، إلى اختلال ميزان العلاقة في تقدير الفكري والفني معاً، جرياً على النزوع التبسيطي والاختزالي والشعاري، الذي أضرَّ بالجانبين كليهما، فهبط بالفني إلى مستوى العَرض والوسيلة وآلة البثّ، وانحدر بالفكري إلى مستوى القوالب الدعائية بقصد التحريض والتحشيد، فكانت الممارسة الموصوفة زرايةً بالاثنين معاً، فبقي الفن ناقلاً خارجياً للفكر المقحم عليه، وبقي الفكر ملصقاً خارجياً محمولاً على الفن دون أن ينبثق من داخل نسيجه، ومن رحم علاقاته الذاتية. ولعلّ في هذا ما يدفع، من جديد، إلى الاعتبار به، وإلى ردّ مثاله على هذا السياق لتعميق النظر في هذا القران الذي يتصدر القول بين الشعر والتنوير.

القصيدة في مجابهة الحلم

مصطفى بدوي

باحث وشاعر

إضـــاءة:

يؤكد تاريخ الأدب أن القصيدة التي تستطيع الظفر باستمرار منجزها والنأي بوجودها عن الانقراض أو الترهل، والحفاظ على ألقها المتجدد والأبدي، هي تلك التي تصون خطابها من البوح وتستر معناها – إن سلمنا أصلا بوجود معنى – من التصريح . فالقصيدة حين تخضع للوعي والتقعيد والهندسة القبلية، فإنها تعلن موتها قبل إعلان موت صاحبها، فما الوعي والأيديولوجيا سوى غرف سوداء، تعيد إنتاج الواقع في ابتذاليته وسطحيته.

إن الحفر في أخاديد الشعريات الكونية لكفيل بإقناعنا أن النصوص الشعرية الباذخة كانت تجترح إقامتها على الدوام في المناطق الوعرة والمجرات الصعبة، وتخوض في غابات التيه الاستعارية، عارية من كل يقينيات، ومن معطيات جاهزة سلفا ؛ لتجدد مياهها بحبر المحو والمحو والمحو.

إن القصيدة بهذا المعنى لا يمكنها الإقامة في تلك الأكوان المربكة والمضايق

المهولة ، إلا بالانخراط في تجربة الحلم كرهان استراتيجي، شعريا، تتجذر من خلاله أسئلة الشعر الحقيقية، وتنفتح عبره، المخيلة الشعرية على آفاقها الواسعة الشبيهة بالسديم الذي تأتي القصيدة لتنظيمه وتنضيده وفق آلياتها الداخلية وقوانينها المميزة.

1 – تجربة قصيدة الحلم:

يقول إلياس خوري في كتابه : (دراسات في نقد الشعر)[1]:

(على أرض الشعر خيضت أكثر الإشكاليات تجريبية، وتمت أجرأ محاولات تغيير مفاهيم الثقافة العربية .الشعر ديوان العرب وداخل هذا الديوان تم الانفجار وأخضعت اللغة العربية والقيم الشعرية العربية لمراجعة صارمة وبالغة الجرأة). على ضوء هذا التصور، يمكننا القول، مع أدونيس أيضا، إن تجربة الحداثة العربية لم تمارس إلا على صعيد الممارسة الشعرية تحديدا ، على اعتبار أن المخيلة الشعرية كانت سباقة إلى حرق المسافات وهتك الحواجز التي تفصلنا عن المنجزات الحداثية الكونية بشكل عام، في الوقت الذي ظلت فيه باقي القارات المعرفية العربية الأخرى تراوح في المكان مقيدة بأسئلتها المشروطة تارة، والمغلوطة تارات أخرى ، لأسباب لا مجال لسردها في هذا المقام. إن أسئلة الحداثة الشعرية العربية كانت تعانق جرحنا المستقبلي بامتياز، لذا كانت في حاجة باستمرار إلى عين مفتوحة على الحلم لتقول ما لا يقال.. من هنا، يمكن اعتبار التجربة الشعرية التي استندت إلى البعد الصوفي واستثمرته في منجزها، انتصارا لصلب الحداثة وانتقالا نوعيا في مدارج السيرورة الشعرية العربية، لأنها أبحرت بالتحديد في تلك الأقاصي المترامية خارج تخوم الوعي بمعناه الواقعي المبتذل، مما مكنها من أن تخلق لها موقعا في شجرة الأنساب الشعرية الوارفة. وإذا كان الشاعر ملزما

بإخراج الكلمات من ليلها العتيق وإضاءتها ، لتغير علائقها، وتعلو بأبعادها (فإن الشعر الجديد في هذا المنظور فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله)[2].

2 – قصيدة الحلم بين السريالية والصوفية:

يعتبر الشاعر محمد بنيس أن(قصيدة الحلم أصبحت عنوان جانب هام من التجربة الشعرية المعاصرة، نتيجة الثورة السوريالية التي أيقظت الوعي الشعري على لاوعيه، وخلصت الشعر من أوهام العقلانية ومثاليتها)[3]، لكن ما يعاب على الحركة السوريالية في نظر العديد من النقاد هو كونها تلغي التجربة أساسا من حساباتها، سواء أكانت داخلية أم خارجية، وتلك قضية أخرى.

إن الحلم – باعتباره اللغة المشتركة لدى مختلف الشعريات مادامت باقي المكونات الداخلية للنص الشعري تتباين من جغرافيا شعرية إلى أخرى – يصير المعبر الجوهري الذي يفسر ماذهب اليه أدونيس حين آخى بين الصوفية والسوريالية إلى حدود التماهي، في الوقت الذي تبقى فيه السوريالية – وهي من بنات الحداثة الأروبية – ترى في الأقانيم الميتافيزيقية التي تستعيرها الصوفية – لجعلها أساسا لافتراضاتها – حاجزا تعطيليا يجب تحطيمه.

ولما كان الأستاذ محمد مفتاح قد استخلص من خلال دراسته للشعر الراقي أن: (الأيقونات الأربعة التي هي: رمزية الصوت، وقصدية الكلمة، وانسجام العالم والفضاء، هي ما يكون الشعرية العميقة)[4]، فإن الحلم كتخيل يفتح، إذن، حقولا من إمكانيات غير محدودة لحدوس تأملية للخطاب الذي هو مكان الشعري بامتياز، لا اللغة، وتحت شكله الشعري يأخذ مفهوم الانزياح قيمته الحقيقة. فالتجربة الشعرية الحقيقية لا تتحقق إلا بواسطة علاقات حلمية من خلال اللغة ، علاقات بقدر ما تبدو متماسكة بقدر ما تخرق بعض القواعد الأخرى، بإحلال منطق الحلم في التركيب مثلا لا النحو. وعلى مستوى

الإيقاع، فإن قوانين اللاوعي هي التي تتدخل في صوغ هذا الإيقاع وتشكيله لا العروض، بحيث إن المكون الإيقاعي لا يستعار من خارج تجربة الحلم، بل من داخل سديميتها ومعزوفة مجاهلها. هذا ما قد يفسر جانبا مهما من تمرد أبي العتاهية حين اعتبر نفسه أكبر من العروض، فهو لم يعارض العروض بقدر ما عارض ما اعترض تجربة الحلم من تدخلات سافرة لوعي العروض في مقابل باطنية التجربة وخرير مياهها المتماوج في صدر الشاعر. وإذا عدنا إلى تنظيرات الشكلانيين الروس الذين أقاموا بناء نظريا ضخما للإيقاع وتمظهراته، فإننا نلفي في أبحاثهم نزوعا إلى تبني هذا التصور القائم على جوانية الإيقاع وانبثاقه من صهد الحلم وحميميته. لكن أين القارئ من تجربة الحلم هذه؟ لاسيما وأن جوليا كريستيفا دشنت كتابها الشهير: (أبحاث من أجل تحليل سيميائي) بالتأكيد على أن الخطاب هو (كتابة – قراءة)(5)؟ وما موقع المتلقي لو افترضنا جدلا أن الحلم شأن خاص بالشاعر و لا يعني أحدا سواه ؟

تحضرني في هذا الصدد حكاية مؤثرة حكتها الشاعرة الكندية: (مارتين جاكو) في مقال لها كنت قد ترجمته سابقا في إحدى الصحف العربية المهاجرة، قد نجد فيها وجها ناصعا لنوعية العلاقة التي قد تمتد حبالها بين المتلقي وتجربة الحلم الشعرية، تقول الشاعرة:

(ذات يوم عقب أمسية شعرية عمومية، جاءتني امرأة لتقول لي إنني مكنتها من الحلم لمدة ساعة كاملة ، كانت هنالك نجوم تتراقص في عينيها. وقتئذ فهمت أهمية ما أفعل: إنني أمنح الناس إمكانية الحلم. أليس ذلك أجمل عمل بين مهن العالم ؟ وذات مرة أخرى جاءني رجل قائلا لي إنه بكى لما كنت أقرأ، ارتبكت لأنني لا أريد أن أجرح أحدا. لكن الأمر لم يكن يتعلق بالألم أو الحزن لأن هذا الرجل – وهو ينصت إلى كلماتي – عثر على إحساس نائم في أعماقه و لم يتردد

في التعرف إليه. إذ ذاك تحول ارتباكي إلى فرح لأني ململت فيه ذلك الشعور الدفين. بفضل هذه الشهادات لأناس لا أعرفهم صارت لدي شهية الكتابة لنفسي ولآخرين لا تربطني بهم أية صلة، أولئك الذين قد يجدون إبداعهم الخاص ربما من خلال السطور التي أخطها. في فعل الكتابة كل شيء منصهر في الإنصات: الكلمات، بل حتى الصمت)[6].

وما دام الحلم ملاذا جوهريا للقصيدة، فإن الهيرمينوطيقا، كما يعرفها بول ريكور بكونها: (العلم المختص في تحديد قواعد التفسير)، لا تشتغل فقط على الكتابة وحدها، بل تخضع للتأويل (كل الرموز القابلة لكي تدرس كنصوص بهدف اكتشاف معانيها الرمزية كالحلم والأعراض العصابية والطقوس الاحتفالية والأساطير والنتاجات الإبداعية الفنية والقصائدية)[7] فإننا نلفي أنفسنا ونحن نجابه القصيدة أمام نص آخر هو نص الحلم الذي يوحي ولا يقول، يلمح ولا يصرح، يشير ولا يثير، وكلما اقتربنا منه لم نقبض إلا على ريشه أو رغوة مائه، أعني ما يسميه القدماء: ماء الشعر..!!

الهوامش

(1) إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر– ص: 199.

(2) أدونيس: زمن الشعر– ص: 177.

(3) محمد بنيس: حداثة السؤال – المركز الثقافي العربي– ص:21 أو العودة إلى: بيان الكتابة الذي نشر في الثقافة الجديدة (المغربية).

(4) محمد مفتاح: دينامية النص– ص59.

(5) جوليا كريستيفا: أبحاث من أجل تحليل سيميائي– لوسوي – 1969– ص: 9–10 (النسخة الفرنسية).

(6) مارتين جاكو: الشعر من أجل تجاوز المبتذل – ترجمة: مصطفى بدوي – القدس العربي (28 مارس2009).

(7) بول ريكور: عن التأويل– لوسوي 1965 – الفصل الأول: (صراع التأويلات) (النسخة الفرنسية).

* * *

استراتيجية الشعرية
بنية المشابهة ومفردات الاختلاف
في قصيدة النثر العربية

شوكت المصري
باحث وأكاديمي

«إليها أينما حلَّت وحدَها مضافةٌ ومضافةٌ إليها»

يمثل الفن على اختلاف وسائله ومدارسِه وأنواعه اللحظةَ الإنسانية في أخص حالات تجليها حضوراً ، وتنبع تلك الخصوصية من كونه يعكس علاقةً جمالية تقوم بين الإنسان وعالمه ، علاقةٌ ربما تتبنى مفردات الواقع وربما ترفضها وربما تعيد بناءها أو تتجاوزها ، وذلك تبعاً لمنطلقات الذات المبدعة ورؤيتها وغاياتها وطاقاتها أيضاً . ويختص الأدب عن غيره من الفنون الأخرى بكونه يعتمد اللغةَ وسيلةً لتحقيق تلك العلاقة الجمالية بالعالم ، على الرغم من كون تلك اللغة تضطلع بدورٍ أساسي لا سبيل لزحزحته أو المساس به ، ألا وهو تحقيق التواصل بين البشر وبعضهم بعضاً ، ومجرد الحديث عن إخلال غير منتظم بسَنَنِ هذا التواصل هو ضربٌ من الجنون والمستحيل .

ومن بين كل الفنون اللغوية التي تجتمع داخل دائرة الأدب تتفرد الوظيفة الشعرية التي يحقق الشعر حضورها الأمثل بمحاولة إحداث إخلال منتظم في الوظيفة التواصلية التي تحققها اللغة ، فمجرد انتظام إخلاله يؤوّل حركة الدوال النصيّة ويعمل على إنتاج دلالة، أو على حد تعبير جون كوين «إن الشعرية خطأٌ يمكن تصويبه»، كما أن الشعر يتميز بتنويعه وتطويره الدائمين لطرائق هذا الإخلال في بنائه الداخلي والخارجي على حد سواء ، بمعنى أنه يطور دائماً من فعالياته وأدواته ووسائله ، ذلك التطوير الذي يطال ابتداءً القوالب التي يستخدمها الشاعر ، مروراً بالأنماط والمدارس التي ينتمي إليها ويحقق سماتها في الآن نفسه، ويصب نهايةً في الناتج الدلالي والجمالي الذي لا يصبح آنذاك منتمياً لرؤيةٍ فردية يمثلها الشاعر فحسب، بقدر ما هو رهنٌ بالإضافة التي يقدمها لذائقةٍ جمعية يمثلها جمهور التلقي على تنوع درجاته واختلافها.

إن موضوع هذه الدراسة قد فرضَ مُدخلها السابق ، وسيفرض تبعاً لذلك مجموعةً من المنطلقات النظرية والمحددات المنهجية التي ستقارب النصوص الداخلة فيها ، لا لشيء سوى لأن موضوعها هو قصيدة النثر العربية التي يحمل مجرد حضورها الاسمي الكثير والكثير من القضايا المتداخلة ، فالأمر لم يعد متعلقاً بالنص الشعري وحده ومعالجته نقدياً، وإنما هناك تاريخٌ ممتد من التطور والثورات المعرفية والجمالية تختزله هذه العلاقة الإسنادية بين مفردتين، كانتا متقابلتين أو متوازيتين حتى ظهر هذا المصطلح (قصيدة النثر) فأضحتا متداخلتين حد الامتزاج والتماهي. زد على ذلك أن الممارسة الإبداعية لم تعد بالنسبة للمبدعين خالصةً من التأثر بالمقولات النظرية للنقد الأدبي، وذلك منذ أن أخذ شعراء الحداثة – السبعينيين منهم خصوصاً – على عاتقهم التنظير لنصهم الشعري ، ومنذ ذلك الحين والنص الشعري يتجاذبه طرفان وبينهما القصيدة كشعرة معاوية ؛ فكلما أرخى النقاد جذب الشعراء ، وإذا أرخى هؤلاء جذب الآخرون.

وهنا بالتحديد يجدر الذكر بأن اعتماد مصطلح النص بمفهومه النظري كان نقطةَ تحولٍ في حركة الشعر العربي على وجه الخصوص ، ناهيك عن موقعه من الدرس النقدي الحديث غربياً وعربياً ، فقد زامَنَ شيوع هذا المصطلح على الساحة النقدية جملةً من التطورات الفنية في الكتابة الشعرية ، ولاقى ذلك التزامن هوىً عند كتاب القصيدة الجديدة/ قصيدة النثر ، لتماسّ المصطلح مع وجهتهم الفنية ، وانطوائه على بعد عبر جنسي يستطيع التعبير عن الأنواع الأدبية المختلفة داخل دائرة أوسع وأقرب إلى مفهوم الكتابة في حضوره الشمولي المجرّد.

لكن مفهوم النص لا يمكن قصره على تماسه وهوى شعراء قصيدة النثر ومنظّريها ، كما لا يمكن حصره فيما قدمه الدرس النقدي الحديث بشقَّيه النظري والتطبيقي من تصورات ومقولات فحسب ، وإنما يجب النظر إلى بعده المعرفي الأجدر بالثبوت ، خاصةً داخل المنظور العربي لاستخدامه الاصطلاحي، وهو أمرٌ أحق بالإتباع بعدما أثبت التوسل باستخدام المفاهيم الغربية لبعض المصطلحات والمفاهيم عجزه عن الإلمام بالممارسات الإبداعية العربية، ولعل مبعث ذلك العجز اختلاف المنطلقات الفكرية والأسس الفلسفية والموروثات الثقافية بين الفكر العربي من جهة والفكر الغربي من جهة أخرى ، وكذلك اختلاف المنتج الأدبي هنا عنه هناك ، دونما تعريجٍ على فكرة العولمة والكونية وما ينطوي تحتهما من مثالب وغايات أقلها ضرراً الهيمنة وتغييب الهوية مما لا يتسع له هنا مقام الحال ولا لسان المقال . فبالنظر إلى دلالة مادة (نصص) داخل المعجم العربي (لدى ابن منظور على سبيل المثال) ، نجد أن معجمنا العربي يحقق ما هو أجدر بالالتفات إليه والوقوف عليه فيما يتعلق بمفهوم النص ، ففي هذا المجال يقول ابن منظور في مادة نصص: «النص:رفعُك الشيء. ونص الحديث ينصُّه نصا: رفعه. وكل ما أُظهر فقد نُصّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنصَّ للحديث من الزُّهري أي أرفع لـه وأَسندَ . يقال: نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نَصَصْتُه

إليه. ونصت الظبية جيدَها: رفعته.. وأصل النص أقصى الشيء وغايته .. وقال ابن الأعرابي: النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما، ونص كل شيء منتهاه»[1]. من هنا يمكننا القول: إن النص بمفهومه المعجمي العربي ينطوي على كثيرٍ من الدلالات الصالحة للاشتغال النقدي ، فنظرة شعراء قصيدة النثر للشعر تقترب من مفهوم النص المعجمي ، من جهاتٍ عدة، منها: نسب القصيدة إلى ما هو أعلى من الشعر بمفهومه الجنسي/ النوعي ، وإسناده إلى جنس الكتابة الإبداعية المطلقة.

أما عن الشعرية فيرى أستاذنا الدكتور محمد فكري الجزار في دراسته التي استعارت منه هذه الدراسة عنوانها، بل والكثير من تأسيساتها كما سيتبين لاحقا، أن الشعرية «سمة نصٍ ونتاجه، أما كونها سمة نص فلكونها تقيم مسافة اختلاف ومغايرة بين لغة النصِّ واللغة عموما في مجمل أداءاتها، مسافةٌ تسمح باستثمار إمكانات العلوم والمعارف اللغوية وتحويلها إلى أدوات قراءة. وأما كونها نتاج النص فلأنها إجرائياً مصطلح يحيلُ إلى حركة بعض عناصر النص اللغوي باتجاه عناصر النص الأخرى كافة، لتعطّل فاعلية النظام اللغوي عن إنتاج الدلالة الشعرية، وتحفِّز إمكان وجود نظام آخر (ثانوي) خاص بعملية الإنتاج هذه.»[2]، ويخلُص الدكتور الجزار إلى حقيقةٍ مؤداها أن الشعرية تعدُّ سمةً نصية على مستوى التنظير، ومجموعةً من الاستراتيجيات على مستوى الإجراء، فحين تناولنا لتحليل نصٍ شعري على وجه الخصوص، نجد أن لكل نص شعري استراتيجياته الخاصةً ، التي تجعل من شعريته نتاجاً غير قابلٍ للتكرار، إلا إذا وضعنا، والكلام نقلاً عن أستاذنا بالنص، إلا إذا وضعنا للتكرارِ مفهوما ينفي عنه مفهوم النسخ، ويجعله محيلاً إلى عددٍ من الخصائص العامة، داخل نصوص معينة، يجمع بينها معيارٌ ضابطٌ لاختلافاتها ومؤوِّلٌ للخصائص الأخرى بها»[3].

من هنا كان المنطلق التأسيسي في هذه الدراسة المترددة بين الإيجاز والإطناب ، والتي تطمح إلى مقاربة ستة دواوين لستة شعراء ينتمون جميعاً لقصيدة النثر في كتاباتهم الشعرية ، والتي تحاول الدراسة الوقوف على بنية المشابهة داخل نصوصهم ، أو ما أشار إليه الدكتور الجزار بكونه عددا من الخصائص العامة داخل نصوص معينة يجمع بينها معيارٌ ضابطٌ لاختلافاتها، وتحاول من جهة أخرى الوقوف على مفردات الاختلاف مؤوِّلةً الخصائص التي يمتاز بها كل نصٍ على حدة ، أو المناطق التي تفرد بها نصٌ عن غيره، وهو تفردٌ يَميزُ بين النصوص ولا يميِّزُ بينها . وهؤلاء الشعراء هم على ترتيب أسمائهم ألفبائياً كالتالي:

– الشاعر اليمني أحمد السلامي ، ديوان «دون أن ينتبه لذلك أحد».

– الشاعرة العراقية رنا جعفر ياسين ، ديوان «مقصلةٌ بلون جدائلي».

– الشاعر المصري صبحي موسى ، ديوان «لهذا أرحل».

– الشاعر المصري عماد أبو صالح ، ديوان «جمال كافر».

– الشاعر المصري عماد فؤاد ، ديوان « بكدمةٍ زرقاء من عضة الندم».

– الشاعر السعودي محمد خضر الغامدي ، ديوان «المشي بنصف سعادة».

وقد كان اختيار الدواوين محل الدراسة اختياراً متعمداً لعدة أسباب نذكر منها، أولاً: توسيع العينة المختارة للتحليل، بحيث تشمل تجربة قصيدة النثر العربية في أكثر من قُطر عربي ، واضعين في الاعتبار أن اختلاف الأنماط الاجتماعية والأحداث السياسية والبنيات الثقافية قد يحدث فروقاً أو يؤكد التشابهات، ثانياً: اختيار دواوين حديثة للشعراء المختارين، ومراعاة أن يكون الديوان الصادر قد سبقه أكثر من عمل للشاعر ؛ مما يعكس نضوج تجربته الشعرية ويسمح بالكشف عن مفردات تميُّزِها، ثالثاً: مراعاة انتماء الشعراء الكلي لتجربة قصيدة النثر، بمعنى عدم صدور أية دواوين لأحدهم تنتمي إلى القصيدة التفعيلية، ولا يعني ذلك

مطلقاً المصادرة على تجارب أخرى ابتدأت بكتابة القصيدة التفعيلية ثم اتجهت لكتابة قصيدة النثر وتميزت فيها، ولكن مناط الدراسة هو الوقوف على تجربة قصيدة النثر الخالصة في جيلها الحالي، الذي ربما لا تُنسَبُ له الريادة في كتابتها لكنه الأولى بها ، هذا إذا كانت الريادة تعني الإخلاص في تبني وجهةٍ فنية محددة والانطلاق منها وتحمل نتائجها وقطاف ثمارها.

كما حدت الدراسة في اختيارها مراعاةَ الشريحة العمرية للشعراء المختارين وتقاربها، مع إقامة ضابطٍ للظروف الاجتماعية والأوساط الثقافية التي ينتمي إليها الشعراء محل التحليل، فنجد أنهم ثلاثة عرب بينهم واحدٌ مغترب خارج وطنه تمثّله الشاعرة العراقية رنا جعفر التي تقيمُ في القاهرة، وثلاثة مصريين بينهم واحدٌ مغتربٌ أيضاً خارج وطنه يمثله الشاعر عماد فؤاد الذي يقيم في بلجيكا، وكلا المغتربَيْن تتوزع قصائدهما بين الوطن وخارجه، مما قد يمكن الدراسة من الوقوف على مؤثرات الواقع وتحولاته في شعرهما، كما سيتبين في معرض التحليل النقدي.

وبقي جانبٌ أخير في محددات الاختيار وهو صدور الدواوين الستة مجتمعة في الأعوام ما بين 2005 و2007 في ظروفٍ يعيشها المواطن العربي من المحيط إلى الخليج ، تلك الظروف أُنتِجَت بفعل تراكم أحداث سياسية واجتماعية لن نقول أنها منذ منتصف القرن الماضي، ولكنها على الأقل منذ العقد الأخير منه، وهي أحداثٌ واكبت تحولات ثقافية وثورات تكنولوجية متسارعة حد العجز عن ملاحقتها حتى بالرصد المجرَّد من التحليل، ولا يمكننا بأي حالٍ من الأحوال أن نُغفِل حضورها المؤثِّر داخل النصوص الشعرية التي بين أيدينا، وهو ما سنراعي تضمينه في محاور الدراسة، بحسب ما تمنحه النصوص من إحداثياتٍ محددة لمواقع تلك التأثيرات على اختلافها وتنوعها .

وتتقسم محاور هذه الدراسة بحسب استراتيجيات الشعرية التي تحققها قصيدة النثر العربية في النصوص التي بين أيدينا، وهي استراتيجيات قابلةٌ للاتساع داخل نصوص شعرية أخرى لشعراء آخرين، لكننا آثرنا تقديم وجهةَ نظرٍ تتدثر بإمكان التأطير النظري، وفي نفس الوقت استهدفنا اختزال المسافة بين النص الشعري والمتلقي ، والتي تتسع يوماً بعد يوم، بسبب الإغراق في الجانب النظري لدى بعض الدارسين ، والموقف المسبق من النص الشعري لقصيدة النثر، والغربة التي أنتجتها الحداثة العربية منذ مولدها، والتي أشار أستاذنا الدكتور محمد الجزار إلى مسبباتها في تأسيسه للسانيات الاختلاف في شعر السبعينيات المصري، والتي لم يتسبب بها النص الأدبي، وإنما تولدت بفعل التحديث الأدبي دون المجتمعي(4)، وهو ميراثٌ حملت قصيدة النثر تراكمَهُ، وربما تجني وحدها الآن سلبياته ومثالبه.

ولذلك استهدفنا التقريب بين النص والمتلقي، دونما الدخول في منطقة التأسيس الأوليّ لظهور قصيدة النثر غربيةً كانت أو عربية، وكذلك دونما التعرض لجوانب الاختلاف الحادة ومناطق التوتر بين القصيدة ونقادها، مؤثرين بين هذا وذاك تقديم رؤية ممكنة لاكتشاف جوانب الشعرية التي تنبني عليها القصيدة لدى مبدعيها، وما يمكن أن يُشكِّل مشتركاً بينها وبين قارئها ، لتستهدف الدراسة في النهاية مستقبلاً نقدياً يمكنه الوقوف على جماليات تلك القصيدة ، مستخلصاً مجموعةً من المحددات الفارقة بين النصوص؛ ليظل النقد محتفظاً بدوره الأوليّ الأجدر وهو الفصل بين الغث والسمين والحقيقي والمزيف، وهو دورٌ جدٌّ صعب خصوصاً في نص كقصيدة النثر ملغزٍ في تكوينه ، وموهمٍ بيسر كتابته، ومختلفٍ في تحقيق جمالياته ومفردات بناء شعريته. وقد تحددت المحَاور التي تنبني عليها هذه الدراسة بثلاثة محاور رئيسة، يتفرع كلٌّ منها إلى محورين داخليين، وهي كالتالي:

- الرؤية الغنائية : مركزية الذات وتحولات الآخر.
- الرؤية الفنية : تقنيات السرد وشعرية المفارقة.
- الرؤية الموضوعية : بنية الواقع وشعرية الموضوع.

وسنتعرض فيما يلي لهذه المحاور تفصيلاً، شافعين ذلك التعرض بتحليل للنصوص الشعرية سالفة الذكر، وموضحين من خلال ذلك أوجه التشابه ونقاط الاختلاف بين النصوص وبعضها بعضاً.

أولا: الرؤية الغنائية (مركزية الذات وتحولات الآخر):

ربما يستهجن بعض المهتمين ذلك الاستخدام لمصطلح الغنائية في وصف قصيدة النثر العربية، لكن ذلك الاستهجان لا يلبث أن يتلاشى ريثما نبدأ في تحديد المقصود بهذا الوصف الذي يتمتع بتاريخ ليس بقصير في نظرية الأدب وتاريخه، إن الغنائية التي نقصد إليها هنا نتاجُ تطورٍ لمفهوم الغنائية القائم في تاريخ الأدب، والذي تجسَّد في الشعر الوجداني القائم على التعبير عن العواطف الإنسانية من فرحٍ وحزنٍ وحبٍ وبغض، وتطور مع التغيرات الاجتماعية والفنية عبر الموضوعاتٍ إلى تعبيرٍ عن وجدان الجماعة البشرية وقضاياها، ثم ارتدّ مرةً أخرى ليعكسَ صورة الذات وموقعها من تلك الجماعة البشرية، وتحوّل مع الحداثة إلى تجربة اندماج كلي بالعالم وفعلٍ فيه وتغيير، عبر الكشف عن مركزية الذات وتجربتها الوجودية، والذي شهد تحوّلاً آخر مع قصيدة النثر (كإحدى نواتج حركة التحديث)، والتي جعلت من الذات بكل تفاصيل تجاربها اليومية مركزاً لإعادة بناء العالم تبعاً لرؤاها هي، يقول صبحي موسى مجسداً تلك الرؤية في قصيدته «لأنني لا أقدر على الحرب»:

«لا أحد يعرفُ الشعرَ أكثرَ منا ، ولا أحد يصدق أننا نقولُ شعراً أفضلَ مما يقولُـهُ العظماء، ليس لأننا نملك ما يملكونه من اللغة، ولكن لأننا الذين نملك المعاناة»(5).

إن الشاعر صبحي موسى لا يقدم هنا تعالياً على النصوص والتجارب السابقة على قصيدته ، لكنه يقدم تفسيراً لطبيعة النص الذي يكتبه هو ومن حذا حذوه من كتاب قصيدة النثر، إنها قصيدة لا تتوسل باللغة، وإنما تتوسل بمقدار ما تحمله من تجربة ذاتية ، فلو كانت اللغة هي المعوَّلُ عليه الرئيس لما كنا الأفضل (على حد مقصد موسى)، ولكننا نملك معاناةً ننقلها كاملةً بتفاصيلها داخل نصوصنا، وهو ما حدا بموسى أن يرصد وحدة الذات وفرديتها في مجابهة واقعٍ يجتاحها بلا رأفةٍ ولا هوادة ، حينما يقول في قصيدته «والدي الطيِّب» :

«هنا حيث المدينة البدينة لا شيء يذكِّرُك بمن رحلوا، لا شيء يحنو عليك ، وكل ما يجتاحك بردٌ : نميمةُ الأصدقاء في ظهرك ، ضحكاتُهم المتوالية على لا شيء ، وجوهُهم المطوطة دائماً ، أعينُهم الفارغة من الحياة ، وانتصاراتُهم الزائفة من أجل امرأة لا تزيد عن عشرة قروش . هنا لا أمان ولا صدق أبعد من حدود الجسد»(6).

هكذا يصبح جسد الأنا هو ملاذها الوحيد، وتصبح رؤية الذات بوصفها مركزاً للعالم إستراتيجيةً تتولد عبرها الدلالة ، إذ تعمل الذات على إعادة بناء السنن/ النظام الذي يحكم حضور مفردات الواقع المحيط بها، وتوليد معانٍ جديدة من تلك المفردات تتناسب ووجهة الذات الدلالية، يقول الشاعر محمد خضر الغامدي في قصيدته «المتحوِّل»:

«لأنهُ مصابٌ بالوحدة ..

والشيزوفرينيا المستعصيةِ مثل جبل ..

مصابٌ بمشاهدةِ قناة (فوكس)..

وتقليد عمر الشريف في خطواتهِ نحو حبيبته ..!

يقرأُ صحيفةً واحدةً تهتم بكرةِ القدم ..

ويكتب أحياناً مذكراتٍ صغيرةٍ بعمق

حبةِ كرَز ..

... ولأنه آمَنَ مؤخراً بجدوى أن يكونَ خليطاً من الأفكار ..

أصبَحَ يرتدي الجينز .. ويغني لإلتون جون ..

لكنهُ بالكاد يترجم delete وhelp

لأنهما المفردتان اللتان تجعلانِه وحيداً وصامتاً كقديس»(7).

إن الإحساس بالاغتراب الداخلي الذي يعكسه نص الغامدي مؤسس على وقوع الذات تحت وطأة التناقضات المختلفة بين ما تبتغيه وما تستطيعه ، وهي حالةٌ لا يتفرد بها وحده بل يعيشُها كل أبناء جيله، فمن جهة هناك الوافد الغربي والمتحقق عبر عناصر الصورة السينمائية المبهرة التي تمثلها هنا إحدى قنوات الأفلام الأجنبية الفضائية ، ومن جهة أخرى هناك ما ينتمي للذات ، والذي تمثله خطوات عمر الشريف في إحدى الأفلام العربية القديمة ، ذاكرةٌ عميقة لكنها بعمق حبة كرز وخليطٌ من الأفكار المتناقضة ، ولا تملك الذات حيال ذلك كله إلا مجابهة ذلك التناقض باللغة الغالبة على الثقافة الآن delete وhelp، ليعكس النص تحوُّل الذات دفاعياً إلى مجابهة الآخر باللغة التي يفرضها ذلك الآخر ، ولكن قدر استطاعتها ، أو (بالكاد) على حد تعبير الغامدي.

ومن جهةٍ أخرى ينظر الشاعر اليمني أحمد السلامي إلى ذلك الاغتراب ويحاول رصدَه ، إنه اغترابٌ حتى عن الجماعة التي تنتمي إليها الذات ، رغبةٌ في التفرد والوحدة ، وشعورٌ بالتناقض الداخلي المسوَّغ للنفس ، إنه اغتراب يعرفه السلامي ويعلنه أمام الجميع ، فيقول:

«أنا أعرفك يا أحمد سلامي

صيّادُ هزائمَ .. مفتعِلُ انتحارات

هويةٌ رومانسيةٌ تنشرخُ بين القبيلةِ والذات

صانعُ ابتسامات ٍ هادئة

..

حتى أحلامُكَ المغلّفةُ بالحبِّ

امتدادٌ زائفٌ لمشهدٍ لم يُكشَفْ بعد ..

..

أعرِفُكَ جيداً تُصاحِبُ مَسرّاتٍ وهميةً ، تنتشي بالفراغِ

وحينَ ينسلخُ صمتُ الليل ، تبدأُ بلعنِ الكائناتْ»(8).

إن الشاعر أحمد السلامي يفتتح ديوانه بهذا المقطع الشعري ودونما مقدمات ، يفتتح ذلك الديوان الموهم بحالةٍ من التتابع عبر التجرِّد من العناوين الداخلية للقصائد، بحذف أل التعريف من اسمه ، محيلاً بالاسم إلى دلالة التسليم أو لنقل الاستسلام، لكن الحقيقة أنها حالةٌ أقرب للمهادنة، فهويةُ الذات تتقاسمها قوتان، الأولى: جمعية حيث القبيلة، والثانية: فردية حيث الذات نفسها، وبينما تتصنَّع الذات وتتقنع في مواجهة ذلك التجاذب، فإنها تدركُ الحقيقة فالأحلام ما هي إلا مشهدٌ زائف والمسامرات وهمية، والفراغ مطبقٌ، ومع أول قدرةٍ على الإفصاح تبدأ الذات في لعن كل ما يحيطها من كائنات أسهمت في تعمية الذات وتعميق أوهامها.

إن أحمد السلامي لم يكتفِ بجلد ذاته والكشف عن مهادنتها لما يحيطُ بها من تناقضات، لكنه مثلما فعل صبحي موسى في نصه السالف اختارَ أن يجابه

الواقع داخل قصيدته ، معيداً قراءته ، ومانحاً مفرداته بعداً جديداً ممهوراً برؤية الذات وحدها ، إذ يقول:

«المدينةُ النائمةُ على أعصابكَ .. كورشةِ عملٍ مجنونةٍ ،

وأنتَ تفتحُ نوافذَ رئتيكَ

على سجائرِ الشكِّ في قطار اليوم ،

الصناديقُ التي تخبئ فيها ضياعك

سنواتٌ تتكسر

...

الانتظارُ المكتوبِ على الجبينْ

لغزُ العبورِ في طرقاتٍ متشابهة

مسلسلاتٌ لها رائحةُ التكرار

ثأرُ اللحظاتِ من ليلٍ ينسلخ .. وأنتَ تداري خيبة الحريّة ..

الإسفلتُ المعفّر بالغبار .. وهو يزحفُ تحتَ قدميك

مدينةٌ مسحورةٌ بأفيون غامض

عساكرُ ومجانين يرتشفون الوقت»(9).

إن نص السلامي السابق يكشف عن تبني الذات لرؤية الواقع شعرياً من زاويتها هي ، فتلك المدينةُ الصاخبة لا بالصوتِ وإنما بمفرداتها المزدحمة في مجابهة أنا وحيدة ، بصناديق قمامة تحمل سنوات مكسّرة ، وطرقات متشابهة بإسفلتٍ معفّر ، وعساكر ومجانين وغيبوبة مخدر .. كلٌّ ذلك يُكبِّل الذات ويذكرها بخيبتها في تحقيق حريتها ، ولا يكون انعتاق الذات المكبّلة إلا بالشعر ، وهو ما يعلن عنه السلامي مستتبعاً المقطع السابق بمقطعٍ جديد، يقول فيه:

«ستحتاجُ كلَّ الأوراقِ تقريباً .. لأنكَ بلا أحد .. وبلا نفسكَ حتى»(10).

إن قصيدة النثر تعيد قراءة اليومي التفصيلي عبر الكتابة ليصبحَ مركزياً مكثَّفاً ، ويعمدُ شعراؤها إلى نقل العيني المحسوس المباشر ، إلى معنوي غير مباشر، بالرغم مما قد يحمله حضوره داخل النص من إيهام بالأولى دون الثانية ، وهنا تتبدى مركزية الذات في تحويل الدلالة نحو منطقة المجاز ، عبر إعادة بناء نسق المعنى لإنتاج شعريةٍ خاصة بالذات وحدها ، ولعلنا نستطيع قراءة ذلك التحويل فيما يقدمه الشاعر عماد أبو صالح في قصيدته «طلعتُ شاعراً»، إذ يقول:

«علبةُ سلمون كوبي .. ولحافي شوالٌ قديم.

دوبارةٌ رباطُ جزمتي .. وحبيبتي كلبةُ الجيران.

الناموسُ فراشاتُ دارنا .. نجفةُ السقفِ عنكبوتةٌ .. حفلةُ السواريه صوتُ صرصار.

شجرةُ الصفصافِ شمسيةٌ .. وشاطئ الترعة البلاج .. وسحابةٌ آيس كِريم.

عمي بنْتُهُ البلهارسيا .. أمي ملكةُ شعب الدجاج

أبي .. آهٍ من أبي

رباني

بكل خبرتهِ في تربيةِ البهائم»(11).

إن الشاعر عماد أبو صالح يعمدُ إلى تحطيم تقليدية الذائقة الجمالية عند المتلقي، من خلال إعادة ترتيب أولويات النص الشعري، فمفردات الواقع المنقولة تخص الذات بالأساس، وبالتالي فالناتج الجمالي متعلقٌ بها وحدها، أما الناتج الدلالي المنتظر فيختزله أبو صالح في العنوان المحذوف من موقعه في ختام النص الشعري ، «أبي رباني بكل خبرته في تربية البهائم .. فـ (طلعت شاعراً)»، إن القسوة التي تعكس الذات تعرضها لها أفرزت شعريةً من نوعٍ خاص غير مألوف، إذ تستثمر

الذات كل طاقاتها في إعادة تقديم الواقع للمتلقي بصيغة قد تبدو مباشرة للوهلة الأولى، لكنها ليست كذلك مطلقاً، ودليلُ ذلك أننا إذا أعدنا النظر في النص مرةً أخرى، لاكتشفنا نظاماً خاصاً لنقل المعنى عبر العلاقات بين المفردات، فإصابة العم بالبلهارسيا، ورعاية تلك الأم للدجاج، وبيت العنكبوت المتدلي من سقف الغرفة ، والسهرة الليلية مع صوت الصراصير، وغيرها وغيرها من المفردات كلها تؤكد أن المباشرة البادية على المفردات تحمل بين ثناياها مجازاً يؤوِّله العنوان الذي يصف الذات بالشاعرة. وهي رؤيةٌ شديدة الخصوصية للواقع وموقع الذات وموقفها منه، ويبدو أن عماد أبو صالح يطمح دائماً إلى تحقيقها داخل نصوصه، ومما يؤكد ذلك وصفه لعيني محبوبته، إذ يقول في قصيدة «عيناكِ»:

«كلامٌ مضحكٌ جداً

هذا الذي يقولُهُ الشعراءُ في العيون.

لو كانتا طبقيْ عسلٍ سيعيشُ الذبابُ فيهما.

لو نافذتانِ من الليلِ سترشحانِ دموعَ الأطفالِ

المرعوبينَ من الأشباحِ في الظلام.

لو بحيرتانِ زرقاوانِ ستعومُ فيهما جثثُ الغرقى

ويفقؤهما الصيادونَ بصنانيرهم.

لو شجيرتانِ خضراوانِ سيتعشى بهما خروفٌ صغير»(12).

الغريب في الأمر أن المنطق نفسه تتبناه الشاعرة العراقية رنا جعفر ياسين في مجابهة الذات للواقع المحيط وإعادة تهيئة مفرداته للتدليل ، ولكن من منطقة مغايرة تماماً ، إذ تعمدُ رنا إلى تحميل الصورة بما تعجز عن حمله المفردات ، بمعنى أن الدلالة لدى رنا جعفر ناتجٌ تشكيليّ يتوسل بحركة المفردات اللغوية داخل

النص، وكأن رنا تترك فسحةً من البياض حول كل تركيب تستخدمه ليعيد المتلقي تشكيله وفق تصوّره ، لكنها بالرغم من ذلك التَرْك تظل محددَةً للمساحة التي يمكن للدلالة التحرك فيها ، مؤكدةً بذلك التحديد على مركزية رؤية الذات داخل النص الشعري ، تقول رنا جعفر في «كأنهُ الاختلاس»:

«خفيّةً ..

وكمثلِ وتدٍ أنغرسُ

أبعثرُ الزجاجْ.

أتخفّى..

ليس الانبعاثُ لي ، ولا حتى فرقعةَ الحلمِ

لي ختامٌ ونوبةٌ عارمة»(13).

إن رنا جعفر ياسين تقدم رصداً للواقع عبر صورةٍ ترسمها الذات ، إنها تعيد تشكيل الواقع داخل نصها الشعري ، وتحاول ألا تعلن عن حضور ذاتها المباشر عبر لغة أقرب للمجازية ، لكن ذاتها تخونها وتتبدى في سيطرتها على حضور كلِّ مفردة من مفردات الواقع داخل النص ، إنها خفية وفي الوقت ذاته تنغرس كوتد فتبعثر الزجاج ، تلك الصورة التي تدل على أن الذات بالرغم من محاولاتها في التخفي ؛ إلا أنها تظهر رغماً عنها محدثةً فعلاً في العالم المحيط بها، ولا يفيدها التخفي لأن حضورها ليس انبعاثاً ولا فرقعةً لحلم، لكنه حضورٌ واقعي، إنه كما تعلن في نصها نوبةٌ عارمة . ولذلك فإن نص رنا جعفر يحاول دائماً الانعتاق من المعنى لصالح الصورة ، ووحدها الصورة كما ترسمها رنا هي ما يجب أن يكون ويحدث:

«نعم ، لستُ بحاجةٍ إلى أقصى المعنى

(أشقُّ عواصفي فيتدلى ما تهشّمَ)

الخلقُ التباسٌ مناورٌ

لهُ لذةُ العبث

ولي أنا أنا محو الكارثة

لذا أشاكسُ قهوتي لرسمِ ما أريدُهُ أن يحدث»(14).

إن تكرار الضمير أنا في المقطع الشعري السابق يدل على مركزية الذات وموقعها من الواقع المحيط ، ورنا كما تُعلِن لا تبحث عن الخلق بمعناه الفني، فهو مناورة ملتبسة ، لكنها تستهدف دليلاً دامغاً لا سبيل للعبث به، وهو الصورة التي تحقق داخلها ما تريدُه أن يحدث.

إن الصورة الفنية هي إحدى تقنيات القصيدة بمفهومها المتسع ، إذ إنها تعيد تجسيد العالم في ظاهرةٍ ذات بعد جمالي ، وما يمنح هذه الصورة طابعها الغنائي هو دور الذات في رسم حدودها وتحقيق غايات تخص الذات بالأساس، بمعنى أن تعكس الصورة واقعاً موضوعياً، ولكن من زاوية ذاتية ، وقصيدة النثر تعتمد الصورة بهذا المفهوم، وتدعم ذلك الاعتماد بحشد مفردات الواقع المحيطة بالذات داخل النص الشعري ، لتكسبها بعداً جديداً يعودُ به المتلقي إلى خارج النص مستكشفاً ما لم يره من قبل في ذلك الواقع المحيط. إن المتلقي لقصيدة النثر قد يجد كثيراً من المفردات التي يعتاد عليها في واقعه اليومي، لكنه حين يعيد قراءة هذه المفردات داخل النص يكتشف حضورها المغاير، ليس فقط داخل النص، وإنما خارجه أيضا، وهو ما نستطيع اكتشافه في نص الشاعر عماد فؤاد «في الظل الغامق لامرأةٍ لا تشبهنا»، إذ يقول:

«كانَ وحدهُ
يدرّبُ يدَهُ على الكتابةِ
ووحدَهُ
يختبرُ قدميهِ بالمشي
وصدرَهُ بتحمُّلِ النيكوتين
وقلبَهُ بالحزن.

..

كأنَّكَ على سفرٍ
ترتِّبُ الأشياءَ
تزيحُ الأتربةَ الخفيفةَ بضربةِ منفضةٍ
وتنصتُ لشروخِ الأصواتِ في أذنِكَ
.. تودِّعُ الأصدقاءَ بنظراتٍ مكسورةٍ
وابتساماتٍ معتذرةٍ بلا سبب»(15).

إننا هنا أمام حالةٍ من حالات الاغتراب يصوّرها النص، ربما كان اغتراباً معنويا، وربما كان ماديا، فقد حققت الذات صيغةَ كليهما، ففي المقطع الأول تطالعنا الوحدة أو ذلك الاغتراب المعنوي عبر فعلين مباشرين (يدرب يده على الكتابة، يختبر قدميه بالمشي) أعقبهما فعلان غير مباشرين (تحمل الصدر لثقل النيكوتين، وتحمل القلب للحزن)، بينما في المقطع الثاني يقدم لنا عماد فؤاد اغتراباً مادياً، إننا أمام حالةٍ كأنها السفر، أشياءٌ تترتب وغبارٌ يُنفَض ونظراتٌ مكسورة وابتساماتٌ لا سبب لاعتذارها، لكن الصورة كما نقلتها الآن عبر

المقطعين السابقين لا تكتمل ، فقد عمدتُ إلى اجتزاء المقطع الأول الذي يسبق السالفين ، والذي يقول فيه عماد:

«لا شيء

أنا قابعٌ في آخر السطر

تليني نقطةٌ

ويسبقني الفراغ»(16).

هكذا تتحول الدلالة كلياً لصالح مفهوم الكتابة ، حيث إن النص الشعري هو الإمكان المطروح لملء ذلك الفراغ ، والذي ينقل لنا عماد وحدته داخله وكأنه على سفرٍ دائم ، يعيد ترتيب الأشياء ، ويكشفُ عن الحقائق غموضاً يشبه الأتربة. إن عماد فؤاد يرى فوضى عالمه الخاص ويطمح إلى إعادة ترتيبه داخل نصه الشعري ، لكنه كلما رتب ذلك العالم بعثره الآخرون ، وهو ما يعلن عنه عماد فؤاد في المقطع الرابع من القصيدة التي نحن بصددها:

«فتشوه

أخرجوا من جيبهِ الصغير

صوراً عائليةً مكسَّرة الحوافّ

أولادَ عمومةٍ لم يرهم منذ سنينَ

وأسماء رفاقٍ طارئين أوصوه بأن يرعى المحبة والسؤال

وثيقةَ سفر

وقبلاتِ أمٍّ محلاةٍ بملحِ دموعها لحظة الوداع»(17).

هكذا تحقق مركزية الذات دوراً في تحقيق الدلالة الكلية داخل قصيدة النثر، لكن تلك الدلالة لا تكتمل تماماً إلا باكتشاف الآخر الذي تثبت عبره

الذات مركزيتها تلك ، فالآخر كما يرى باختين «ضروري .. لاستكمال فهمنا لذاتنا»[18]، وبإدراك الآخر تكتمل دائماً معرفة الذات ، أو كما يقول الدكتور عبد الرحمن بدوي: «إن الغير ضروري لوجودي ، كما أنه ضروري للمعرفة التي لديّ عن نفسي»[19]. وقد اتخذ حضور الآخر داخل قصيدة النثر وضعيةً شديدة الخصوصية، إذ حدا معظم الشعراء مجال الدراسة إلى تدشين بعد دلالي خاص للشخوص داخل نصهم الشعري ، وذلك عبر تهيئة بعض الشخصيات الهامشية للاضطلاع بدورٍ محوري في النص الشعري ، في مقابل تحقيق شخصيات لها بعدها التاريخي أو الثقافي لحضورٍ هامشي عابر لا يتخطى دعم خطاب الذات وأهدافها الدلالية. ولا نقول هنا إن ذلك الاستخدام للشخصيات التاريخية والثقافية سادَ النصوص مجال الدراسة كافة، لكنه كان الطابع الغالب عليها ، كما سيتبين لنا في معرض تحليلنا لهذا الجانب.

يستحضر لنا محمد خضر الغامدي في ديوانه «المشي بنصف سعادة» عددا كبيراً ومتنوعاً من الشخصيات السياسية والدينية والثقافية والفنية والتي يمكننا تسميتها (طبقاً للاستخدام الشائع) الشخصيات العامة ، بدايةً من المتنبي وابن عربي وشهرزاد وغاندي ، ومروراً بمحمد علي جناح ونيتشه وجورج بوش وشتراوس ، ووصولاً إلى صلاح عبد الصبور وجاهين ومحمود درويش ، بالإضافة إلى كاترين زيتا جونز وماجدة الرومي وسميرة سعيد ، والغالب على حضور هذه الشخصيات هو استخدامها بشكلٍ عابر في سياق النص الشعري ، وكأن مجرد ذكرها في حنايا القصيدة يفي بالغرض من وجودها ، ولننظر مثلاً في قصيدة «شكراً» التي يقول فيها الغامدي:

«شكراً للذكريات الـ غطتْ قلبي بالأوراقِ والصور

وتركتني وحيداً في كتبِ نيتشه ..

..

شكراً لعبد الله نور ، وسامي إحسان، أحمد بهاء ،

صلاح عبد الصبور ، وصلاح جاهين ،

وشمس البارودي ، ومفتي الديار ،

وبائع الخضروات، وأفلام الأبيض والأسود، وكل المنتحرين في قصصٍ عاطفيةٍ بحتة!»(20)

إن حضور الشخصيات العامة هنا يكتفي بما تمتلكه هذه الشخصيات من دلالة لدى المتلقي، وبالتالي فإن الشاعر لا يحاول النفاذ إلى أبعاد دلالية أخرى يمكنً لهذه الشخصيات تحقيقها داخل النص، بمعنى أن الشاعر يتوسل فحسب بحضور تلك الشخصيات لدعم موضوع النص، ولعلنا نستطيع لمس الاستخدام ذاته في قصيدة « Lurbak» للغامدي، والذي يقول فيه:

«في نفس اللحظة التي يصرُخ فيها رجلٌ ثوري

في أمريكا اللاتينية

.. نفسِ اللحظة التي يكتب فيها درويش قصيدةً جديدة ..

اللحظة التي يسرق إسبانيون لوحة الجورنيكا

اللحظة التي يبتهلُ فيها صوفيون إلى الله وحدهُ ..

اللحظةُ التي يقرر فيها بوش

جلب ملاعقَ جديدة للبيتِ الأبيض

اللحظة التي ترقدُ فيها شهرزاد

في كتابٍ عربيٍ مضبوطٍ بالشكل ..

في نفس اللحظة

تفكّرُ في اجتراح المجتمع!

ولا تفعل .. ولن تفعل !»(21)

وفي مقابل توظيف الشخصيات العامة (أو الممتلكة لمرجعية خارج النص) لأداء دورٍ محدد يخدم الدلالة الكلية للنص الشعري، فإننا نجد حضوراً فاعلاً لشخصياتٍ قد تبدو هامشيةً بالنسبة للمتلقي، لكنها تتمتع بحضورٍ مركزي، يرغب النص في اعتماده وتجليته للمتلقي، وهو ما حدث مع شخصيات مثل «عبلة، وتوما، وسائق الحافلة المدرسية» في ديوان الغامدي الذي بين أيدينا، فنجد الغامدي على سبيل المثال، يرصدُ في قصيدته «كأننا لم نكبر يوماً» حضورَ شخصية سائق الحافلة المدرسية، فيقول:

«الشيخ الذي يُقلنا للمدرسة

منذ صغرنا إلى اليوم

أصيبَ بالسل!

وراحوا يغطونه بـ 18 بطانية

بحيث لا يظهر إلا أنفهُ

كانَ صادقاً وهو يخبرنا أن الموتَ قادمٌ بأية طريقة

كلما توسلنا إليه أن يخفف من حاسة الكوابح ،

كان صادقاً أيضاً في رحيله

حينما أخبرنا آخر مرةٍ

أنه لم يعد قادراً على تمييز يومِ الإجازة من غيره ..!

لذا لم نرهُ مجدداً ..»(22).

إن الذات الشاعرة في قصيدة النثر تعمدُ التماس مع التجارب الأكثر اقتراباً

منها ، وكأنها تعلن رفضها لوطأة المرجعية على حساب الواقعية ، لتتولد الشعرية من التبادل الذي يقيمه النص في وظيفة الشخصيات وموقعها الدلالي، فيتحرك من في المتن إلى الهامش ، وينتقل الهامشي إلى المتن، وهو ما قام به صبحي موسى في واحد من أفضل نصوصه التي رصد من خلالها شخصيةً هامشية، وهي قصيدة «كرسيٌ لا يريحُ أحدا» ، والتي رصد فيها شخصية نجار الكراسي، فقال:

«حين رأيته كان حزيناً ومرهقاً، لأنه مثلنا لا يحب الموت، ولا يرجوه لأحد،
لذا طلبت منه أن يصنع كرسياً أقرأ من عليه الشعر والقصصْ ، فأحضر قادومه
ومنشارَهُ وقطع الشجرة التي كنا نستظل بها قائلاً:
منها كرسيٌ ومنها تابوت ينفع في السفر».
«يالهذا النجار ! لم يعش حتى يرى كرسيه وقد أصبح عرشاً،
فحين أنجز مهمته ظل يصفـقُ، ليس من روعة العمل بالطبع ،
ولكن لأن الفكرة التي بحث عنها كثيراً كانت قد تبلورت في كرسيّ،
فظل يرقص حتى مات».
«حين مات لم نكن بالبيت، وما كان لمن كفنوه أن يدركوا
أن أفضل ما يدخل به نجار إلى قبره
كرسيٌ لا يريح أحدًا»(23).

إن موسى يرصد في قصيدته هذه شخصيةً قد نلتقي مثلها المئات والمئات ، لكنه يحاول النفاذ إلى عمق الشخصية ، ليجعلنا نشاركه تعاطفه معها ، مع حزنها الخاص وتجربتها الحياتية الأخص، ولا يقتصر الأمر هنا على مجرد رصد حضور الشخصية، لكن موسى يحمّل ذلك الحضور بأبعاد دلالية متعددة، فموسى يجعل من الأدب حياةً تجابه الموت (لأنه مثلنا لا يحب الموت.. طلبتُ منه أن يصنع

لي كرسياً أقرأ من عليه الشعر) ، ويجعل من الموت أيضاً حياةً من نوع آخر، فالشجرة المقطوعة ماتت ، لكن موتها ولّد الحياة في كرسي يُقرأ من عليه الشعر وتابوتٌ يحمل الموتى المسافرين إلى عالمٍ آخر ، كما أن موسى يطرح بعداً آخر يتجسّد في طبيعة ذلك الكرسي (الذي لا يريحُ أحدا) ، فهل ذلك التعب ناتجٌ من تشكيل الكرسي العجيب الذي حمل تبلورَ فكرةٍ عجيبة في رأس ذلك النجار ؟ أم أنهُ ناتجٌ عما يُقرَأُ على ذلك الكرسي من الأدب ، وما يخلّفه في النفس من معاناة واحتراق ؟!

لقد اتفق موسى مع غيره من شعراء قصيدة النثر في توظيف الآخر داخل نصه الشعري بالشكل الذي تحدثنا عنه سالفا ، فأقام تبادلاً بين سكان الهامش وسكان المتن من الشخصيات، جاعلاً من الشخصيات الهامشية رئيسةً داخل نصه الشعري ، ونعني بالهامشية هنا تلك الشخصيات التي لا تمتلك بعداً قبل نصي عند المتلقي، وهو ما نلحظه في شخصيات كالأم والأب والنادل العجوز والأصدقاء والزوجة ، لكنّ شخصيةً وحيدةً عامة ظل موسى محتفظاً بها في متن نصه ، وهي شخصية الشاعر «وديع سعادة» ، الذي أهدى له صبحي موسى قصيدته «روعة أن تكون نبيا» ، وقد عمد موسى في ذلك النص الشعري إلى إقامة تواصلٍ بين الذات والآخر ، بين «أنا» صبحي و«أنا» وديع ، إلى درجة التخاطب معه في مطلع النص ، إذ يقول موسى مخاطباً وديع:

«تعرفُ يا وديع

منذ أعوامٍ وأنا أحاول فكَّ شفراتك ،

صعبٌ جداً أن تحاول فك شفرات رجلٍ لا شفرات له ،

رجلٍ محملٍ بسحابةٍ من العصافير

تحطُّ أينما شاءَ .. وترحلُ حيثُما يرحلْ»(24) .

ثم يقيم موسى في نصه رصداً لأوجه التشابه والاختلاف بينه وبين الشخصية «وديع» ، مؤكداً على أن التشابه بينهما في الظاهر لا يعني تشابهاً في الباطن ، أو كما يقول موسى:

«ربما يبدو الشبه متقاربًا ..

في عين من لا يستطيع معرفة الفروق جيدًا

فثمة تاريخٌ لا يحمله المرء على كتفيه ..

ولا يضعه كقبعة يُستدل بها عليه ..حين تُفقد معالم الوجوه»(25).

وصبحي موسى في استحضاره لشخصية وديع سعادة داخل نصه الشعري، يحاول تقديم رؤية خاصة لمناطق يراها أجدر بالحضور في تلك الشخصية ، إنها منطقة الكتابة التي يرى موسى أن وديع يمتاز فيها بمفردات خاصة ، والتي تجعل منه عالماً خاصاً ليس فقط في الكتابة وإنما في المردود الذي تتركه وراءها:

«كنتَ أسفل النافذة

تصافح الباعة المتجولين

وتعبئ آخر النهار في كيس بلاستيكي فارغ

كي تفتحه حين تعود إلى شقتك

فتجلس وحيداً .. طيلة الليل

في ساعة الغروب ،

....

لم يكن حلماً

فنافذتي وبيتي المهترءان

لا يأتيان في حلم ،

ولا مكان في النوم لرجل

يكتب على ظهره:

«إنما جئت لأشعل من تحتي ناراً»(29).

وبنفس هذا الاستحضار الشعري ، ولكن عبر تقنياتٍ مغايرة، تقدم رنا جعفر ياسين شخصيةَ الشاعر الكبير الراحل «محمود درويش» ، والذي ترثيه رنا في قصيدتها «في حضرة غيابك» ، وتقدم رؤيةً جديدةً لأحد الأغراض الأصيلة في الشعر الغنائي العربي ، ألا وهو الرثاء ، لكنها تقدمه بطريقة قصيدة النثر ، إنها لا تبكيه بقدر ما ترصد رحيله الفاجع والمفاجئ داخل نصها ، متوسلةً بلغته هوَ ، بمفرداته وتراكيبه ، وكأنها تعلن أن درويش لن يكون سوى درويش ، حتى وإن رحل فإن مفردات شعره باقيةٌ وفاعلةٌ في الجميع ، ودليل ذلك نص رنا نفسه ، إذ تقول في قصيدتها «في حضرة غيابك»:

«راوغ سواكْ ..

كن مثلما ولدتكَ أضواءُ الكوارثِ

قائماً من حُلَّة الموتِ إلى خدرٍ طفوليٍ

يباغتُ مشهدَ الحلمِ المناورِ فوقَ جدرانِ الحطامْ

كن صخوباً ، هادئاً ، كن نقيضاً للنقيض ..»(27).

إن «رنا» تجابه موت محمود درويش بقدرة محمود درويش على الحضور، بدءاً من عنوان قصيدتها الذي جمع نقيضين (حضرة ، غياب) ، ومن إهدائها القصيدة إلى (محمود درويش في الجميع) ، وصولاً إلى استخدام تقنيات درويش الشعرية ومعجمه اللغوي (الحلم ، الحطام ، نقيض النقيض ، الزيتون ، الريح) ،

ومروراً بميل النص في معظم القصيدة إلى التراكيب والصور المجازية، وفي بعض المناطق إلى جرس موسيقي أقرب إلى القصيدة التفعيلية منه إلى قصيدة النثر:

«انزع أنينكَ

وارتدِ ما شئتَ من صخبٍ يقودُكَ للسماء».

«نصرٌ بلونِ قصيدةٍ منحوتةٍ، أو غايةٌ في العيشِ

لا منأى عن الحلمِ الخراب».

«كن أنتَ أنتَ وأنتَ (نا)».

«انظر هناكَ .. ودع هناكَ .. وعُدْ هنا ..

انهض بنومِكَ، علّنا نصحو وتغفو حربنا

أبصر بنا .. واغدر بظلّكَ في الرحيل.

لكن .. مضى وقتٌ طويل»(28).

إن «رنا» ترى في محمود درويش حضوراً خاصاً، كذلك الذي رآه صبحي في وديع سعادة، لكن «رنا» تعلن الامتزاج بدرويش بحلمه وقضيته، بألمه وضعفه، ومقاومته ورفضه، تعلنه عبر امتزاج النص بالقصيدة الدرويشية ولغتها، إنها تعيد تشكيل المفردات في صورةٍ أشبه بالتبعثر، أو بتعبيرٍ أدق النزيف، فنص رنا الشعري يحمل هنا حالةً من احتضار الذات، إنه امتزاجٌ بالشخصية يصل حد الإشراف على الموتِ معها، وهي حالةٌ تقترب من حالة محمود درويش في قصيدته «الرجل ذو الظل الأخضر»، وهو يرثي الزعيم جمال عبدالناصر، فيقول: «**نعيشُ معك.. نسيرُ معك.. نجوعُ معك.. وحين تموتْ.. نحاولُ ألا نموتَ معك**»(29)، لكن رنا لم تحاول الحياة بقدر ما حاولت قراءة الموت، إذ رأت في موت درويش قدرةً على

الاختيار ، ورغبةً في افتراش الأرض واستشراف سماواتٍ ممتدة ، رأت في موته قرارَه هوَ ، مُنهياً حيرته وشتاته وراغباً في الخلاص ، وهو ما عبرت عنه «رنا» في قصيدتها «الحائرُ في إيقاعه الأخير» ، والتي تقول فيها:

«تفترشُ ..

وتعلوكَ الأسماءُ السبعُ

لعنتُكَ صهيلٌ أعزل

لا يقترحُ الريحَ

كن أنتَ وحدَكَ .. لا تقامر

بضعةُ دقاتٍ وتمارسُ لحدَكَ

تشبهُ نفسَكَ ..

.. تغفرُ للعالمِ غصتَهُ

تنسى أن تنسى

وتعودُ عصِيّاً وجهتُكَ الموت»(30).

هكذا يتضح لنا أن استخدام شعراء قصيدة النثر للآخر لا ترتكز على ما يحمله ذلك الآخر من أبعاد معرفية خارج النص ، وإنما ترتكز على ما يمكن أن يحققه حضوره دلالياً داخل النص، وتظل زاوية الرؤية التي تنظر من خلالها الذات هي الأجدر بالاعتماد دون غيرها، فلا شيء معتمد إلا ما يقوله النص ويعتمده ، ويتبدى ذلك جلياً في استحضار الشخصيات الهامشية لتلعب دوراً مركزياً في النص ، عند الشعراء الستة مجال الدراسة، يستثنى منهم فقط أحمد السلامي إذ الديوان أجمعه يعكس مركزية الذات وفرديتها، في مقابل العالم بموجوداته والواقع بأحداثه ووقائعه .

ثانياً: الرؤية الفنية (تقنيات السرد وشعرية المفارقة):

تتمتع قصيدة النثر بحضورٍ غالب لعناصر السرد وتقنياته المختلفة ، وهو حضورٌ يشكّل وجهةَ نظرٍ خاصةٍ للنص الشعري وبنائه الفني ، إذ لا يعتمد تحقيق النص للشعرية على الاستعارة والتشبيه والفنيات البلاغية المختلفة، كما هو الحال في القصيدة العربية العمودية ، ولا يعتمد أيضاً على المجاز والمغايرة الدلالية اللذين يمكن أن تحققهما المفردات، كما هو الحال في القصيدة التفعيلية ، وأيضاً لا تعتمد قصيدة النثر الإيقاع الظاهر للقصيدة بصورته المعروفة القائمة ، وإنما تعوّل قصيدة النثر على تحميل النص بإمكانات أخرى يمكن للمفردات تحقيقها، وتقنيات جديدة يطمح النص إلى إثبات فاعليتها في تحقيق الشعرية كما يراها شعراء القصيدة.

ومن بين هذه التقنيات تتبدى السردية بعناصرها المختلفة كمكونٍ أساسي لبنية النص الشعري ، والتي تنتقل بالنص من البناء المجازي إلى المجاز البنائي ، والسردية التي نقصد إليها هنا هي حالةٌ من نثر الحياة اليومية التي لا تسعى من خلالها القصيدة إلى تحقيق الشعرية في حضورها الأعلى لكنها على الأقل تحاول الاقتراب منها بشكلٍ أو بآخر ، هذه الحالة تتجلى في بروز عدة تقنيات سردية كالحوار ورسم الشخصيات والحكي ، والتي لم تستحدث قصيدة النثر وجودها داخل النص الشعري ، فهي تقنيات موجودة في الشعر منذ الأزل ، لكن قصيدة النثر أكثرت من تبنيها كبديلٍ للتقنيات التقليدية للقصيدة السابقة عليها . ففي قصيدة «ثلاثة» يقدم لنا عماد فؤاد توظيفاً للحوار يعكس تحولات السارد من منطقة الحاكي لمنطقة المحكي معه ثم لمنطقة المحكي عنه ، هذا التحول الذي يدفع المتلقي إلى إعادة استنتاج الدلالة الكلية قياساً على حركة السارد داخل النص ، يقول عماد فؤاد:

«كنا ثلاثة

أنا .. وهي

وجثةٌ خضراء مدفونةٌ بحرصٍ تحتَ أقدامنا

قالت : لماذا تنبتُ الزهورُ نديةً هنا؟

قلتُ : ماتَ عاشقا.

كنا ثلاثة

أنا .. وهو

وجثةٌ خضراء مدفونةٌ بحرصٍ تحت أقدامنا

قال : كيف يموتُ وحيداً؟

قلتُ : لأنهُ حيٌّ – لم يزل– فيها.

كنا ثلاثة

هي .. وهو

وجثتي خضراءُ تحت أقدامهما

حينَ داسا على العشبِ

وقفتْ على قلبيَ البنتُ

فأمرتُ الزهورَ أن تنشرَ عطرها

وحينَ رأيتُهُ خلسةً يبكي

صعدت دموعي فوقَ أوراقِ الزهور»(31).

وفي المقابل نجد رنا جعفر في قصيدتها «الوصية» تحقق حضور السارد ولكن عبر تحميلها بوجهة نظر خاصة في الحدث السردي، إنها تتحرك بالسارد

من منطقة السارد المحايد إلى منطقة السارد المشارك ومن ثم إلى منطقة السارد العليم ، إنها تدخل بالمتلقي إلى بؤرة الحدث كاشفةً له مفرداته ونواتجه ، وذلك عبر خطابٍ يوجهه السارد لآخر يقع خارج نصها ، إنه حوارٌ أيضاً «رنا» هي المخاطِبَةُ فيه وكلنا فيه مخاطَبون ، تخاطبنا رنا فتقول:

«حين ترجع يا صديقي

خذ جراحي في حقيبتكَ

خبئني بين طيات الثياب وريقةً من شِعر

احفظ ما تبقى من ملامح ذلك الوجهِ

وقل للأصدقاء.. إنني جرحٌ بساقينِ

وصوت .. وفنـــاء .

.. حين ترجع يا صديقي

زرْ بيتيَ وابحث في زواياهُ عن صورةٍ

عن ضحكةٍ أو دمعةٍ .. عنا .. وإنا مبعَدون»(32).

إن «رنا» تحمّل خطاب ساردها بوجهة نظر في الحدث القائم ، وتتشفع بالحوار لنقل تلك الرؤية إلى المتلقي ، بينما تغيّبُ أناها المباشرة عن الحضور لصالح ساردها العليم ، إذ تقول:

«حينَ ترجع يا صديقي

قبّل الجدرانَ ..

قل للموتِ أوصتني بذلك

قبل النهرينِ والنخلَ

وقل للموتِ .. اِرفعْ عن ترابيَ لعنتك

قبّل جبينَ الله في كلِّ المآذنِ

خذ بأنفاسي .. وقلْ للموتِ .. أوصتني بذلك»(33).

وبينما يطمح الحوار إلى دعم الحضور السردي داخل قصيدة النثر ، نجد عنصراً آخر تمثله شخصيات النص الشعري ورسم حدودها داخل الحكاية ، ولا نقصد هنا طبيعة الشخصيات ومدى مركزيتها فذلك تحدثنا عنه في المبحث الأول، وإنما نقصد تصوير الشخصية وتحديد معالمها داخل النص الشعري ، فالشاعر في قصيدة النثر يعمد إلى تقديم سردٍ تفصيلي للشخصية ، بملامحها وأوصافها وحكاياتها ، في صورةٍ أشبه بتقديم سيرةٍ ذاتية عن الشخصية وحياتها، وهو ما نلحظه على سبيل المثال في وصف عماد فؤاد لشخصية لاعب الشطرنج Omer Vanhee، إذ يقول واصفاً ملامح الشخصية الجسمانية:

«ابن سلالة الفلاحين

المكرمش الوجه .. ذو الابتسامة

.. الربعةُ ذو المظهر المنحني»(34).

ولا يكتفي عماد بذلك الرصد الخارجي للملامح ، وإنما ينقل لنا داخل نصه جزءاً من سيرة الشخصية وأحداثاً من حياتها:

«حكى لنا وهو يقهقه كمسطولٍ

كيفَ أسرَهُ عساكرُ هتلر

وسحبوه عنوةً إلى خرائبِ ألمانيا

..

بكرُ أمّه

مربّي الصبار .. والأغنياتِ الشعبيةِ المرتَجَلة

خاض حربين طويلتين

وسيجارته معلقةٌ بين شفتيه كسارية»(35).

ثم ينفذ عماد من العام إلى الخاص معيداً قراءة أبعاد الشخصية ودواخلها، وصولاً إلى انتهاء رحلة حياتها المضنية بابتسامةٍ هازئة:

«البحار .. لاعبُ الشطرنج

ماتَ وهو نائمٌ في فراشه

لم تقتله مطواةُ سكّيرٍ في حانة ساحلية

ولم تثقب قلبَهُ رصاصةُ غدرْ

.. كانَ يحاول أن يلفَّ ذراعه حول امرأته

حين انحشر الهواءُ في رئتيه .. وتوقّف عن الدوران

.. توقّف فجأةً

لترتسمَ ابتسامةٌ هازئةٌ على شفتيه المزمومتين

ويموت»(36).

أما أحمد السلامي فيستهدف في ديوانه الشعري حالةً من السرد المحض لا تتحقق عبر عناصر محددة ، ولا تتحدد بتقنيات بعينها ، وإنما المتلقي للديوان يستشعر حالةً من السيرة الذاتية التي ينقل الشاعرُ أحداثها ووقائعها بشكل غير منتظم للعيان ، وعلى المتلقي أن يعيد تنظيمه وفق رؤيته هو ، ولذلك فالسلامي لا يجد مُشاحةً في إعلان ذلك داخل نصه ، فيقول:

«لن أسمي ما سأكتب

ليس هذا شعراً بالضرورة

ولستُ مضطراً إلى تكبّد عناء التصورات الجاهزة»(37).

ثم يستتبع ذلك معلنا فتنته بتلك الحالة المغرقة في السردية الخالصة ، فيقول:

«الأجساد التي لا تتوقفُ عن الحكي بألسنة الرغبة
كانت هناك تعدُّ أطباق الانصهار
وأنتَ جسدٌ وحيدٌ يشبه البداية
شررٌ يشعل طاقتَهُ ليصنعَ ظلامَهُ الداخلي»(38).

ومن ثمّ يشرع السلامي في رصدِ ذلك الظلام الداخلي، فيقول:

«الهربُ إلى الشارع
صحراءِ المدينة
خلوةِ التيهِ في خطواتٍ تبدو مقصودة ..
.. والروحُ تهترئ
تتقمصُ دورَ فرنٍ داخلي
اسمُهُ جحيمُ الذاتْ»(39).

إن السلامي يحقق عبر السرد حالةً من حالات الاسترسال في الحكي، حالةٌ تشبه الهذيان في عدم الترابط الظاهر بين مكوناتها ، لكنها أقرب إلى المنولوج الداخلي وتقنيات تيار الوعي ، إذ تعتمد في ترابطها على مركزية الذات التي تجمع كل ذلك الشتات في منطقة واحدة ، داخلَ حدود النص:

«عليَّ أن أخبرَها بمزاجيَ اليومي:
عودتي المتأخرةِ ليلاً
زجاجتي القابلةُ للكسر

سهري وامتلاءُ المنفضة

غرفتي الخاصة بفوضاها

جرائد وكمبيوتر وأفلام رعب

موسيقى تركية وعلب ماء فارغة

..

اكتشافي الليلي المتأخر بأنني جائع

نومي حتى الظهيرة

والبياض الذي أكتب عليه

مثل هذه الكوابيس»(40).

وعلى جانبٍ آخر نجد أن السردية تنتجُ شعريةً خاصة داخل نصوص قصيدة النثر ، وتتجلى هذه الإنتاجية عبر ما تقدمه المفارقة من تحويل للناتج الدلالي للحكاية البسيطة التي تنقلها القصيدة ، ونقول بالتحديد الحكايةَ البسيطة ، لأن المفارقة تتخذ فيها دوراً أساسياً في إنتاج الشعرية ، بينما الحكاية الشعرية المعقدة (متعددة الأحداث والشخصيات) فيتوقف إنتاج الشعرية فيها على دور عناصر السرد الأساسية كالحوار والشخصيات والسارد والحدث السردي في تحقيق الناتج الدلالي. والمفارقة التي نتحدث عنها هنا نقصد بها العامل الذي يؤدي إلى كسر التسلسل المنطقي للحدث السردي المنقول داخل الحكاية ، سواء في بداية الحكي أو في نهايته، وذلك إما من خلال مفردةٍ تحدث خلخلةً في تتابع الحكاية، وإما من خلال جملةٍ تتحول بالسياق إلى منطقةٍ من الدلالة مغايرة ، وإما من خلال استهداف معنىً يطمحُ النص إلى إيصاله للمتلقي عبر الإيهام بوجود حكايةٍ متسلسلة.

وصبحي موسى يقدم لنا في ديوانه «لهذا أرحل» تنويعاً في حضور المفارقة وإنتاجها للشعرية ، فهو يوظف المفردة «وصيتي» في المقطع التالي للقيام بهذا الدور:

«لي أن أقاتل ..

ولي أن أخون ..

ولي أن أبيعَ أصدقائي

من أجلِ رغيفِ خبزٍ أو شربةِ ماء ..

لي أن أضع السونكي في جروحهم

لأكتب وصيتي».

بينما في مقطع شعري آخر يوظف موسى الجملة الأخيرة في النص لإحداث المفارقة ، وبالتالي توليد دلالةٍ مغايرة للمقطع الشعري، إذ يقول:

«هل كنا الذينَ ذهبوا

أم أن أشباحاً تمثّلت أجسادنا

مثلما تمثّلت جسد المسيحِ قديماً

لولا أنه رُفِع

وأننا .. لم نكفر حتى

عن ذنوبنا فقط»

وفي قصيدة أخرى يحاول موسى استهداف معنىً جديداً عبر المفارقة التي تقوم عليها الحكايةُ في كافة أجزائها ، يقول موسى في قصيدته «قطرةٌ تنسابُ في نهر»:

«كان المعلمون في المدرسة

يقولون أن الماء

نتاج تزاوج بين الهيدروجين والأكسجين

ويرمزون له بـ (H_2O)

لكنها لم تصدق،

فلا يمكن للحلم الكبير أن يغرق

ولا يمكن للأنهار أن تصبح

مجرد حرفين ورقم.

أمي التي .. لم يكن المعلمون في زمانها ليقولوا

أن البحر أكبر ؛ لكن النهر يأتي من السماء ..

كانت تعطر نفسها كل مساء

وترحل .. حيثما الماء رحل»(41).

وفي ديوان «جمال كافر» ينوع عماد أبو صالح توظيف المفارقة في حالاتها الثلاث سالفة الذكر ، إلى درجةٍ قد تصل إلى اضطلاعها وحدها بالدلالة، يقول أبو صالح في قصيدة «يدكِ»:

«أحبُّ يدَكِ

يدَكِ التي لا تكتب

ولا تعزف ولا ترسُمْ

يدَكِ التي بلا قبلةٍ ولا وردة

.. أحبُّها تحديداً

لهذا الوسخ الخفيف تحتَ الأظافر.

..

وأنا أمشي معكِ

أمسك بها بقوة

أعرف أنك ستطعمينها

دون ترددٍ لطفلٍ جائع»(42).

إن عماد أبو صالح يستهدف المفارقة (بدلا من المجاز) بدءاً من عناوين نصوصه وليس انتهاءً ببناء تلك النصوص ، إنه يجعلها تمارس التأجيل الدائم لإنتاج المعنى المباشر داخل النص لصالح سياقٍ خاص يمكننا تسميته بسياق المفارقة ، ذلك السياق الذي يرى أبو صالح أنه الكفيل بتحويل الواقعي إلى شعري، والشعري إلى واقعي ، يقول أبو صالح في «عيد ميلاد أمي»:

«هل قال أبي لأمي

ولو مرةً واحدة

«كل سنةٍ وأنتِ طيبة» ؟

إطلاقاً .

ولا هي نفسها كانت تعرفُ يومَ مولدها ..

كأنها لم تكن في أي يومٍ طفلةً

كأنها مخلوقةٌ هكذا: حافيةً .. بملابس سوداء ..

.. الشيء الوحيد الذي ظل يذكره هو يوم موتها ..

كأن الموت هو الدليلُ الوحيد على أنها كانت حية ..

.. إنه حتى لم يفكِّر أن يهديها

حزمةَ عشبٍ من التي يحملها كل صباحٍ لبقرته ..
مع أنّه كان يقيم حفلةً كلَّ ربيعٍ للطيور
يحرثُ الأرض ويبذر البذور من حجر جلبابه
مثلَ شيفٍ محترف يرشُّ المكسَّراتِ على تورتةٍ كبيرة»(43).

أما محمد خضر الغامدي فيحاول – بالإضافة لاستخدامه حالات المفارقة السابقة –جعل المفارقةِ ناتج معنى مقترن بالدلالة ، ويستخدم في تلك المحاولة قدرة اللغة الشعرية على استيعاب حركة المفردات الحرة داخل الجمل الإسنادية ، يقول الغامدي في المقطع الأخير من «مازوخية»:

«الشمسُ قصيرةٌ هذا اليوم
مثلُ حديثٍ جانبي بلا نوايا
مثل نافذةٍ مشكوكٍ بأمرها
هكذا أنا ..
أحبُّ أن يكونَ لونُ الإضاءةِ أحمر ..
كنتُ أعتقد أنها تضيفُ سمةَ الاحتراق
وحتماً سأترك أحلامي على قارعةٍ ما ..
.. حتى الموت كحلمٍ لابدَّ منه»(44).

ويبدو أن الغامدي يرى في المفارقة وسيلةً لملء المساحات الشاغرة بين المتناقضات التي تتزاحم داخل ذاته ، وطريقةً فاعلةً في قراءة العالم من حوله ، فنجد في معظم نصوصه تبادلاً في المواقع بين انفعالات الذات وأشياء العالم ، فكلٍ منهما يقوم بدور الآخر ، فتصبح أشياء العالم معربةً عن هموم الذات ومشاعرها ، وتصبح انفعالات الذات شيئاً مجرداً من أشياء العالم ، وهكذا يكون انمحاء التناقض

القائم بينهما، وبالتالي تتولى المفارقة إنتاج الشعرية، يقول الغامدي في «لو أن جارتنا كاترين زيتا جونز»:

«هكذا يقلبُ الكرسي

يتنفس بعمقِ زجاجةِ فيزياء

يشعلُ سيجارةً

ويدرِّبُ عينيه على التقاط اللوعةِ حينَ تسكُنُ روحَهُ الذائبة ،

..

.. هكذا ظلَّ يقارنُ كثيراً

بين من يراهنّ بالمصادفةِ غالباً وبين فتاةِ الفيلم الوحيدة ..

كلُّ ما في الأمر أنه حين تضيقُ به الغرفة

سيفتح نافذةَ روحِه على مصراعيها

يستنشقُ هواءً كثيراً .. ويذهبُ في النوم!» (45).

ثالثاً: الرؤية الموضوعية (بنية الواقع وشعرية الموضوع):

تمتاز قصيدة النثر ليس فقط بتضمينها الواقع بمفرداته وتفاصيله داخل النص الشعري ، وإنما بتحقيقها الكشف عن تأثيرات ذلك الواقع المتنوعة على الذات المبدعة للنص الشعري ، إلى درجة قد تبدي للعيان أن شعراءَ قصيدة النثر لا يختارون موضوعاتهم التي يكتبون فيها، ولكن موضوعاتهم هي التي تفرض عليهم حضورها داخل نصوصهم الشعرية. وجيلُ قصيدة النثر الحالي تفتق وعيه ونمت مدركاته مع ثورةٍ معلوماتية وتكنولوجية تركت أثرها الواضح عليه، وهو تأثير يتبدى في استخدامهم مفردات تنتمي إلى عالم الإنترنت والكمبيوتر والميديا على تنوعها واتساعها ، فنجد كلمات أجنبية مكتوبةٍ بأحرفها الإنجليزية وأخرى

مكتوبةٍ بحروفٍ عربية ، ونجد مفردات كـ «النت ، مواقع ويب ، الموبايل ، الكمبيوتر ، الماسنجر ، الشات» كل هذه المفردات تعكس تأثيراً شديد الوقع على شعراء القصيدة ، وهو تأثيرٌ يرى بعضهم زيفه لكنه لا يمتلك سوى الاعتراف به ، يقول السلامي :

«هكذا يحتفظُ المرءُ بأوهامه

وبملذاتٍ عائمة

كمواقع (ويب) افتراضية

لذلكَ تعلَّمتُ كيفَ أفترضُ سعادتي»(46).

إن العالم قد تحول لدى السلامي إلى عالمٍ افتراضي يعيشه ، وحينما يكتشف فجأةً انغماسه فيه ، يشرع في التساؤل:

«هل يكفي أن ترى الشروق

في شاشةِ كمبيوترك

أم أن السهر يخلقُ لكَ صباحاً مشمساً

في منتصف الليل؟»(47).

وبالرؤية ذاتها يعيد محمد خضر اكتشاف مفردات ذلك الواقع الافتراضي، مستخدماً مفردات ذلك الواقع ، بدءاً من عنوان النص الشعري «ماسنجري» الذي تلعب فيه الياء دوراً في المراوغة الدلالية، فهو لم يضبطها بالشكل لتظل خيارات المعنى مفتوحةً على جانبين ، الأول أنها ياء النسب (يّ) والثاني أنها ياء الملكية (يْ) ، ووصولاً إلى حشد مفردات الاتصال بين الأفراد عبر الانترنت ، واختيارهم أسماء وهمية وأحيانا واقعية ، وعبارات يعبرون بها عن أنفسهم وعن توجهاتهم:

((أصدقاءٌ يحضرونَ ويغيبون

أصدقاءٌ أتوا بالصدفةِ أو مع سبق الإصرار ..

أصدقاءٌ من أمكنةٍ بعيدة يرمونَ كلَّ أحزانهم ويمضون ..

.. متصل .. بالخارج حالياً .. على الغداء .. على الهاتف ..

سأعود حالاً ..

وكلهم يحملون أفكاراً متنافرةً .. أخرجُ من رحمتهم كالثملِ دوماً ..

لأنهم يحملون شعاراتٍ وكلماتٍ قليلةٍ لا تكفيني للتعبيرِ عنهم

باسم: (ساهر الليل) .. تركي: (العلم نور) .. هيفاء: (عندما نتحدث تطير معنا آلاف الكلمات)

أحمد: (أشعر أني أحبك) .. هاشم: (مصمم برامج) .. سعيد: (آهٍ يا عراق) ..

سمير: (تعيش العروبة يعيش البعث) .. عادل: (عرّاف الريف) .. حسينة: (مياو أيها الكلب) ..

....

ماذا لو لم نكن هنا ؟))(48).

إن محمد خضر يقدم التساؤلات أيضاً حول ذلك الواقع الافتراضي الذي يعيشه ، عالمٌ غير محدد المعالم ، مزدحمٌ بشخوص واقعيين في وجودهم، وهميين في معرفتنا عنهم.

وفي مقابل ذلك العالم الافتراضي نجد العالم الواقعي جاثمٌ بأحداثه على موضوع النص الشعري لقصيدة النثر ، فقد واكب شعراء القصيدة سقوط الأفكار الكبرى التي شغلت تجارب سابقيهم ، فلم تعد مفردات القومية والثورة والجموع تشغل تجربتهم الشعرية ، وليست أيضاً مكوناً من مكونات بنائهم الثقافي أو

المعرفي ، فقد تفتق وعيهم مع قانون القوة والهيمنة المطلقة ، مع عالم دموي تنفرد باللعب فيه قوةٌ واحدة باطشة ، استنسخت أنظمةً حاكمةً تابعة لها ، وحتى حينما تلوح في الأفق شرارةٌ من الرفض ، تكشف التجربةُ خواءها، واقتصار حضورها على كونها عنصراً من عناصر النظام المهيمن الذي يحاول تأكيد قدرته بقبوله وجود النقيض داخله .

ومنذ اجتياح بغداد، وليس انتهاءً بمجزرة غزة ، شهد جيلُ القصيدة أحداثاً جساماً وهزائم متكررة لم يشهدها سابقوه ، فقد شهد سابقوه هزائم وعايشوا انتصارات، زامنوا أفكاراً جديدة تولدُ وتكبُر، ثم تذبل أو تنزوي ، لكن جيل قصيدة النثر لم يشهد سوى هزائم متكررة ، وهو للأسف يشهدها بتفاصيلها المرعبة التي تنقلها وكالات الأنباء والقنوات الإخبارية صوتاً وصورة، هكذا كان سقوط بغداد ومن قبله اجتياح الكويت، وكان سقوط برجي التجارة بنيويورك، وسقوط الأنظمة العربية المتمثل في حصار مقر الرمز الفلسطيني الشهيد الرئيس ياسر عرفات، والعبث بمشاعر المسلمين باختيار صباح عيد الأضحى موعداً لشنق الرئيس العراقي صدام حسين، وهكذا كان غزو لبنان وتهديد سوريا ومحاكمة السودان ، ناهيك عن القمم العربية التي تهوي إلى قاع تلو القاع، كل ذلك الغزو والسقوط والمهانة جعل من نص القصيدة محتشداً بالخراب ومفردات الحرب، بدمائها وقتلاها، بأشلاء ورؤوس مقطوعة، بانفجارات وألغام ومجنزرات، بضياع وهزيمة وموت. لقد سيطر الحقل الدلالي للحرب على كافة مفردات النصوص الشعرية التي بين أيدينا ، ومن لم تسيطر عليه الحرب بمفرداتها المباشرة (كالسلامي، والغامدي، وعماد فؤاد) سيطرت عليه نواتجها فهيمنت على مشاعر الذات وانفعالاتها، حيث الشعور بالهزيمة والتشظي والضياع. وبرصد سريع موجز لمعدل تردد مفردة الحرب داخل الدواوين مجال التحليل نجد أنها سيطرت بمفرداتها على ديوان رنا جعفر بنسبة 35 ٪ على المفردات، وتكررت مفردة

الحرب وحدها 19 مرةً في ديوانها ، بينما سيطرت على ديواني عماد أبو صالح وصبحي موسى بنسبٍ تتراوح بين 20 إلى 25 ٪، وحضرت في عناوين قصائدهما بنسبة متقاربة تصل إلى 15 ٪.

وبتناولنا للحرب بوصفها موضوعاً شعرياً داخل قصيدة النثر نجد أن الموضوع فرض نفسه على نصوص الشعراء على اختلاف درجةِ تأثرهم بها ووقوعهم تحت وطأتها المباشرة وغير المباشرة ، فرنا جعفر تقدم في ديوانها بدءاً من العنوان رصداً للحرب بوقائعها وأحداثها وحتى نواتجها ، معلنةً على صدر ديوانها وجود مقصلةٍ بلونٍ دموي، إنه الأحمر الكامن بين الأصفر والبني لجدائلها، وهي تهدي ديوانها إلى الموتى والحرب وتتشبث كما تقول «بفرحٍ منتَظَر» ، وتقدم لنا في ديوانها أربع حالاتٍ شعرية ، لأربع جدائل تكوِّن ضفيرةَ الديوان ، جديلتان منهما قاهريتان والأخريان بغداديتان ، ويبدو أن «رنا» تذكرنا برأي بعض النقاد في شعر المتنبي حينما دخل مصر ، والذين يرون أن شعره رقّ عما كان عليه قبل دخولها ، وأقصد هنا موضوع الحرب تحديداً فرَنا في الجديلتين الثالثة والرابعة من ديوانها كانت تعيش داخل الحدث في العراق أو بمقربةٍ منه في عمّان ، ولهذا نجد رصدها لموضوع الحرب أقرب وأكثر تماساً ، ونجد تجربتها أشد التصاقاً بواقع دموي ، بينما في القاهرة تحوّل نصها لرصد نواتج الحرب من الهزيمة إلى الاغترابِ .. تقول رنا في إحدى جدائلها البغدادية، من قصيدتها «مذاقُ السمِّ والدهشة»:

«ياله من مساءٍ..

يشبهُ بغدادَ بلا أطفالها/ نحنُ

تغطُّ في صحوٍ كئيب !!

أفزعهم مرأى الأسلحةِ

على موائدِ الأمنياتِ المغلَّفةِ بالألغاز

والمصائرِ المدوَّنةِ في الهواء .

كانوا متلبّسينَ بتهمةِ الوطنْ . .»(49) .

إن رنا ترصد الحدث ليس من الخارج، وإنما من الداخل ، إنها تعيشه كل صباحٍ ومساء ، تسمعه وتنطقُهُ وتكتُبُه ، تقول رنا في قصيدتها «قاسيةٌ كحلمٍ أو منفى»:

«في حنجرتي

عشراتُ القتلى

يصطبغونَ بلونِ الماء

نيامٌ في فراغٍ يشبهُ الوطنَ . .

الصحوُ ملوَّثٌ . . صَنَعَتْهُ علكةُ الحريَّة

وأنا أمضغها . . بلعتهم

فناموا ميتةً في صوتِ أنثايَ/أنا»(50) .

و«رنا» لا تقتصر على مجرد رصد الحرب بدمويتها وأحداثها الدامية ، لكنها تطمح إلى توليد ناتج جمالي، عبر إعادة صياغة مفردات الواقع اليومي للحرب، محاولة تجاوز الواقعي باتجاه الشعري، تقول رنا في قصيدتها «رأس السنة الحربية»:

«الكريسماس

هذا العالم مخضَّبٌ

بالتجرّد من الطفولةِ

يعلِّبُ الأسلحةَ في الهدايا

وفي الجوارب المخططة يُكبِّرُ الرصاص .

بابا نوئيل ..

سيأتي في المساء بزيِّه العسكري

لن يركبَ بعد الحربِ

عربَتَهُ ذاتَ الأيائلِ الفضية

سيجيءُ محمولاً على دبابة»(51).

وبينما تعايش رنا جعفر الحرب كحدثٍ يومي واقعي مباشر ، نجد صبحي موسى يعايشها أيضا، ولكن برؤيةٍ إنسانيةٍ عامة، يكسبها داخل نصه خصوصيةً تفرضها الذات ، وذلك داخل نصوصه المعنونة بـ «ما تبقى من جثتي» ، إن موسى يرى الحرب لعنةً تطال الجميع ولا تستثني أحداً ولو بَعُدَ عن رحاها الطاحنة، فذاته أيضاً ماتت هناك تحت دوي الانفجارات وقصف المدافع ، يقول موسى:

«لنجلس الآن ونعدُّ بقايانا

زجاجة خمرٍ .. أوراقَ نردٍ ..

وبضعَ رصاصاتٍ فارغة ؟!!

لنجلس أيضاً ونعاودُ العدَّ من جديد

فثمةَ شيءٌ ضائعٌ لم نرَهُ منذُ رحيلنا

ربما كنا نحنُ هذا الذي

لا تعيده الرصاصات الفارغة ..»(52).

إن صبحي يرى في الحرب ضياعاً لذاته وفقداً لحقيقتها وفناءً لوجودها ،

ولذلك فهو يقدم في نصه الشعري وجهة نظره الخاصة في الحدث الدائر ، يقدم قراءته لذلك الواقع الدموي الذي يعمل على تغييب وجود الذات لصالح تخليد ذواتٍ أخرى ديكتاتوريةٍ كما يراها:

«. . . اسمي ؟!

فقدتُهُ هناك

كانَ يجلس بجانبي

يتناولُ الشايَ . . ويحكي عن طفولته وسطَ الحصار

وحلمِهِ بأن يصبحَ ديكتاتوراً ذاتَ مساء . .

لأن هؤلاء وحدهم هم القادرون

على منحنا اسماً»(53).

أما عماد أبو صالح فينتقل بموضوع الحرب إلى منطقة دلالية أخرى ، إذ يجعل من ذاته مشاركاً في ذلك الواقع الدموي ، ولو كانت تلك المشاركة متمثلةً في مجرد السكوت والتسليم وقبول الوضع القائم، يقول أبو صالح في «أنتِ مجرمةُ حرب»:

«أنا مجرمُ حربٍ ، يا حبيبتي ،

وأنتِ مجرمةُ حرب . .

لأننا فشلنا في أن نعلّم القتلةَ

الفرقَ بين القبلةِ والقنبلة

بينَ جناح الطائرِ وجناح الطائرة

بين كمنجةٍ على كتف عازفٍ

ومدفعٍ على كتفِ جندي

نجمة تضيء السماء

ونجمةٍ على صدرِ جنرال.

لأننا خفنا أن نضع كفوفنا

فوق فمِ دبابةٍ لنصدّ الطلقات»(54).

وأبو صالح أيضاً يتوسل بالناتج الجمالي للنص الشعري، عبر التحول من الواقعي إلى الشعري وبالعكس، فهو من جهة يحوّل مفردات الحرب داخل نصه الشعري إلى دلالات أخرى ممكنة، قارئاً في المعدات الحربية والأسلحة الدموية إمكاناً آخر ووظيفةً مناقضة تماماً لصناعة الموت، إنه يجعلها تصنعُ الحياة، وهو من جهةٍ أخرى يفضح مفردات خطاب استعماري يرى في حربه طوق نجاة يمده لمستضعفين كما يزعم، لكنه في الحقيقة يغرقهم في دمائهم بدلاً من أن ينتشلهم من أزماتهم التي أسهم ذلك المستعمر نفسه في وجودها، يقول عماد أبو صالح في قصيدته «دمُ الحربِ عسل»:

«تقولُ خوذةٌ: «أنا أصيصُ زهور».

تقولُ دبابةٌ: «أنا إوزةٌ لي عنقٌ طويلٌ وعجلاتي بيضي».

تقولُ رصاصةٌ: «لي سنٌ مدببةٌ

لو غمسني الجنديُ في بقعةِ دمٍ سيرسم لوحةً ويصبحُ فناناً».

.. .. ..

يقولُ خندقٌ: «أمطري يا سماء لأتحوّل نهراً».

تقولُ أكياسُ الرملِ: «أنا مشروعُ بيتٍ صغير».

.. .. ..

تخجلُ الحربُ من نفسها وتقول:

«أنا أصلاً كنتُ الحبَّ

دققوا جيداً في حروفي ..

الكراهيةُ قطعت جسمي ..

اكتبوني بدون راء»(55).

هكذا يطمح النص الشعري للخروج من وطأة موضوع الحرب المباشر لمصلحة الناتج الجمالي الذي يمكنه التحقق عبر الانتقال من الواقعي المحدد إلى الشعري المفتوح . إنه فضاءٌ من التأويل وإعادة الخلق والتشكيل، كامنٌ دائماً في الشعرية مهما تختلف استراتيجياتها ومهما تعددت سبل الوصول إليها. إن شعراء قصيدة النثر يحاولون الانتصار ولو داخل قصيدتهم ، يحاولون الانتصار ولو بإنقاذ ذواتهم من استلابها لمصلحة الغير ، حتى ولو كان ذلك الانتصار فردياً وجزئياً ومؤقتا ، لكنه في النهاية سبيلٌ نحو انتصارٍ جمعيٍّ كليٍّ دائم ، وقد أعلنوا جميعاً ذلك في مختتم دواوينهم التي بين أيدينا، وكأنهم اتفقوا على اختيار سبيلٍ واحدة للنجاة ، وهو النص الشعري المحقق لوجود الذات، كما يعرفونها لا كما يريدها الآخرون .. يقول أحمد السلامي في مختتم ديوانه/ قصيدته:

«لم يتبق منكَ سوى ملامحَ باهتة

كمن يسافرُ إلى بعيدٍ ويترك لك اسمَهُ

وما أسهل أن ننسى السماءَ أيضاً ..

.. وأخيراً قررتُ أن أهربَ من الفضيحةِ

إلى عمقها لم أعد أهتم سوى بإنقاذ روحي ..»(56).

وقد حدا عماد فؤاد ، قرب انتهاء ديوانه ، لتبني الوجهة ذاتها مفرداً قصيدةً بأكملها لوصف الألم ، يقول فيها:

«ملك الملوك أنا

صولجاني مشهرٌ في يدي

ونصلُ خنجري لا يستثني أحداً

عرشي لا يزول .. ويسمونني : الألم»(57).

وكذلك يفعل محمد خضر في مختتم ديوانه ، إذ يرى في الموت سراً غامضاً وحقيقةً وحيدة ، فيقول:

«شكراً للأنبياء والقصص القديمة

ونظرية الخفاء والتجلي وطبولِ الصوفيين!

ولأصحاب الكهفِ شكرٌ خاص

لأنهم عرفوا كيف يختارون الحيوان المناسب

لدفنِ سرِّ الحياة الوحيد .. وماتوا»(56).

وبموازاتهم يتحرك صبحي موسى إلى المنطقة ذاتها، ولكن عبر وجهة نظر مغايرة ، فيختتم ديوانه قائلاً:

«كنا صغاراً يا أبي ، نسعى حفاةً تجاهَ العلمِ والطابور والمدرس ،

ونردد بلا وعي: تحيا البلادُ البعيدة .. تحيا البلادُ التي تعني الوطن ..

.. كنا نحصي كلَّ شيءٍ ونهتفُ:

يحيا الوطنُ الذي لا نعرفُ مداه

يحيا الوطنُ الذي لسنا كلُّنا فداه..»(59).

بينما تترك رنا جعفر صرختها في وجه ذلك الواقع الدامي وتلك الغربة الموحشة والهزائم المتلاحقة، فتختتم ديوانها معلنةً رغبتها في العودةِ ومجابهة الموتِ بالحياة ، قائلةً :

«للروحِ أوجاع
على طولِ الهزائمِ تستجير:
عراقٌ .. يا عراق
وإذ ضاقت منافي الروحِ
أُوجِعَت القصائدُ بالصراخ:
هيا ارجعوني للعراق،
أرجعوني للعراق»(60).

وفي المقابل يطمح أبو صالح في التجرد من تلك الحياة المرعبة ، التي لا شيء فيها سوى الموت والدمار، حالماً بالعودة إلى نموذج الخلق الأول، بريئاً من الدم والخطايا ، فيقول في «آدم وحواء»، مختتماً ديوانه:

«ستكونين معي وسط العشاقِ في حديقة .. يدكِ في يدي ، ورأسكِ على كتفي ..
ننعسُ قليلاً ونصحو ، فلا نجدُ أحداً حولنا .
أين العصافير والورد ، العربات ، اللصوص ، والجوعى ؟
أين الكلاب والقطط ، البيوت والشوارع ، القتلة ؟
أين راحت الحياة ؟
.. شيئاً فشيئاً نفهم أن الناس صعدوا ، ليحاسبهم الله في السماء
أنا وأنت ، يا حبيبتي ، وحيدان هنا على الأرض .
لابد وأن الملائكة ستبتسم لنا من الأعالي وتقول:
«والنبي يا رب .. امنح البشريةَ فرصةً ثانية»(61).

هكذا حملت قصيدة النثر الواقع والمحتمل بين ثناياها ، حملت العالَمَ

بأحداثه وفوضاه، بجمالياته ودمويته، وهكذا أعلن شعراؤها موقفهم من كل شيء، من الأحداث الدائرة والوقائع المحيطة، من القوالب الفنية المعتمدة والأفكار السائدة ، من الشخصيات المركزيّة والهامشية ، بل وموقفهم من أنفسهم أيضاً..
لقد حاولت هذه الدراسة طرحَ تصورات أكثر اقتراباً لقصيدة النثر ، تاركةً للنصوص توجيهها نحو ناتجها وأهدافها .. ربما أوقعت الدراسةُ كثيراً من الظلم على الشعراء الستة ، أبرَزهُ تنحيةُ امتياز كل منهم بأساليبه الخاصة ، ويليهِ إقلال الدراسة من النصوص المستشهد بها حتى لا تتسع وتخرج عن غاياتها .. لكنهم جميعاً يستحقون ما هو أكثر مما قدمته لهم هنا ، لكنني حاولت فقط تقديمهم للمتلقي ، أو بتعبيرٍ أكثر دقة قرأتهم له .. إنهم ثُلةٌ من الآخِرين كانت قصيدة النثر اختيارهم الوحيد وخيارهم الأمثل .. حملوها رؤاهم فحملت تحققهم ، وأخلصوا لها فكانت خلاصهم .. بدأوا منها وانتهوا إليها .. بينما هي لم تنته منهم بعد .. ستظل هكذا منتظرةً حينما تكون راحلة ، وراحلةً ولو طال بها المقام .. إنها القصيدة مهما يُضاف إليها من صفات ، ومهما تحاول رسم ملامحها الصور .. خارجة عن كل إطار ، داخلةً في كل تفصيل .. تتسع فوق نقدها كلما اتسع، وتتنوع لقارئها كلما تنوّع .. تحمل الشعر مهما تختلف تعريفاته وتتعدد أشكال كتابته ، خالداً فيها وخالدةً بهِ ، وبينهما عربٌ يقيمون ديوانهم الأول حاملَ مآثرهم وتاريخهم ، ومحققَ حضارتهم وحاضرهم ، ومستشرفَ أحلامهم ومستقبلِهم .

الإحــالات

(1) «لسان العرب» ابن منظور، قدم له: الشيخ عبدالله العَلايلي ، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة: يوسف خياط ، دار لسان العرب، بيروت، 1988، الجزء السادس ، ص648.

(2) «استراتيجيات الشعرية في شعر أمل دنقل» د.محمد فكري الجزار –مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عدد 64 ، 2004 ، ص 246.

(3) «استراتيجيات الشعرية عند أمل دنقل» د. محمد فكري الجزار ، المرجع السابق، ص 246 .

(4) يرى أستاذنا الدكتور محمد الجزار أن الفرق بين الحداثتين العربية والغربية يكمن في كون الحداثة الغربية مثلت حركةً مجتمعية منسجمة على كافة الأصعدة ، بينما الحداثة العربية مثلت حركةً ريادية وطليعية في جانب واحد فقط وهو الجانب الأدبي، ولذلك فهي تضع في نطاق مساءلتها كل الخطابات الأخرى السائدة والموروثة ، وتطمح في إعادة إنتاجها بصورة أكثر تحررية . انظر: لسانيات الاختلاف د.محمد فكري الجزار – إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة – ط 2 ، 2002 ، ص 4 .

(5) ديوان «لهذا أرحل» صبحي موسى – الدار للنشر بالقاهرة ، ط1 ، 2006 ، ص 146 .

(6) ديوان «لهذا أرحل» صبحي موسى ، مرجع سابق ، ص 68 .

(7) ديوان «المشي بنصف سعادة» محمد خضر – فراديس للنشر والتوزيع ، البحرين – ط 1 ، 2007، ص 48 ، 49 .

(8) ديوان «دون أن ينتبه لذلكَ أحد» أحمد السلامي – (إبداعات يمانية) مركز العبادي للدراسات والنشر بصنعاء ، ط1 ، 2006 ، ص 7، 8، 9 .

(9) ديوان «دونَ أن ينتبه لذلكَ أحد» أحمد السلامي ، مرجع سابق ، ص 10 ، 11 ، 12 .

(10) ديوان «دون أن ينتبه لذلك أحد» أحمد السلامي ، ص 13 .

(11) ديوان «جمال كافر» عماد أبو صالح –

http://www.geocities.com/emadabusaleh/emad7 html.

(12) ديوان «جمال كافر» عماد أبو صالح ، مرجع سابق

http:// www.geocities.com/emadabusaleh/emad7.html

(13) ديوان «مقصلةٌ بلون جدائلي» رنا جعفر ياسين – سنابل للكتاب، القاهرة – ط1 ، 2008 ، ص 33 .

(14) ديوان «مقصلةٌ بلون جدائلي» رنا جعفر ياسين ، ص 35 .

15 «بكدمةٍ زرقاء من عضة الندم»عماد فؤاد، شرقيات2005

ttp://emadfouad.com/index.php?categoryid=15&p2_articleid=6.

(16) ديوان «بكدمةٍ زرقاء من عضة الندم» عماد فؤاد ، نقلاً عن:

http://emadfouad.com/index.php?categoryid=15&p2_articleid=6

(17) ديوان «بكدمةٍ زرقاء من عضة الندم» عماد فؤاد ،

http://emadfouad.com/index.php?categoryid=15&p2_articleid=6

(18) «باختين: المبدأ الحواري» تزفيتان تودوروف ، ت: فخري صالح ، الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة ، آفاق الترجمة، يونيو 2006، ص 212.

(19) «دراسات في الفلسفة الوجودية» د.عبدالرحمن بدوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت – ط1 ، 1980 ، ص 264 .

(20) ديوان «المشي بنصف سعادة» محمد خضر الغامدي ، ص 68 ، 71 .

(21) ديوان «المشي بنصف سعادة» محمد خضر الغامدي ، ص 14 ، 15 ، 16 .

(22) ديوان « المشي بنصف سعادة» محمد خضر الغامدي ، ص 55 ، 56 .

(23) ديوان «لهذا أرحل» صبحي موسى ، والصفحات على ترتيب المقاطع أعلاه : 113 ، 112 ، 114 .

(24) ديوان «لهذا أرحل» صبحي موسى ، ص 21 .

(25) ديوان «لهذا أرحل» صبحي موسى ، ص 23 .

(26) ديوان «لهذا أرحل» صبحي موسى ، ص 24 ، 26 .

(27) ديوان «مقصلةٌ بلون جدائلي» رنا جعفر، ص 50 .

(28) ديوان «مقصلةٌ بلون جدائلي» رنا جعفر ، المقاطع بترتيبها من صفحات 49 ، 51 ، 52 ، 53.

(29) ديوان «حبيبتي تنهض من نومها» محمود درويش – دار العودة، بيروت، الأعمال الكاملة ج2 ، ط14، 1994 – ص 361 .

(30) ديوان «مقصلةٌ بلونِ هزائمي» رنا جعفر ياسين ، ص 54 .

(31) ديوان «بكدمةٍ زرقاء من عضة الندم» عماد فؤاد ،

http://emadfouad.com/index.php?categoryid=15&p2_articleid=16

(32) ديوان «مقصلةٌ بلون جدائلي» رنا جعفر ياسين ، ص 106 ، 109 ، 110 .

(33) ديوان «مقصلةٌ بلون جدائلي» رنا جعفر ياسين ، ص 108 .

(34) ديوان «بكدمةٍ زرقاء من عضة الندم» عماد فؤاد –
http://emadfouad.com/index.php?categoryid=15&p2_articleid=8.

(35) ديوان «بكدمةٍ زرقاء من عضة الندم» عماد فؤاد –
http://emadfouad.com/index.php?categoryid=15&p2_articleid=8.

(36) ديوان «بكدمةٍ زرقاء من عضة الندم» عماد فؤاد –
http://emadfouad.com/index.php?categoryid=15&p2_articleid=8.

(37) ديوان «دون أن ينتبه لذلك أحد» أحمد السلامي ، ص 18 .

(38) ديوان «دون أن ينتبه لذلك أحد» أحمد السلامي ، ص 19 .

(39) ديوان «دون أن ينتبه لذلك أحد» أحمد السلامي ، ص 19 ، 20 .

(40) ديوان «دون أن ينتبه لذلك أحد» أحمد السلامي ، ص 84 ، 85 .

(41) ديوان «لهذا أرحل» صبحي موسى ، ص 50 ، 51 .

(42) ديوان «جمال كافر» عماد أبو صالح، نقلا عن :
http://www.geocities.com/emadabusaleh/emad7.html.

(43) ديوان «جمال كافر» عماد أبو صالح ، نقلا عن :
http://www.geocities.com/emadabusaleh/emad7.html.

(44) ديوان «المشي بنصف سعادة» محمد خضر الغامدي ، ص 19 .

(45) ديوان «المشي بنصف سعادة» محمد خضر الغامدي ، ص 23 ، 24 .

(46) ديوان «دون أن ينتبه لذلك أحد» أحمد السلامي ، ص 72 .

(47) ديوان «دون أن ينتبه لذلك أحد» أحمد السلامي ، ص 52

(48) ديوان «المشي بنصف سعادة» محمد خضر ، ص 20 ، 21 ، 22 .

(49) ديوان «مقصلةٌ بلون جدائلي» رنا جعفر ، ص 78 .

(50) ديوان «مقصلةٌ بلون جدائلي» رنا جعفر ، ص 82 .

(51) ديوان «مقصلةٌ بلون جدائلي» رنا جعفر ياسين ، ص 85 .

(52) ديوان «لهذا أرحل» صبحي موسى ، ص 11 .

(53) ديوان لهذا أرحل» صبحي موسى ، ص 12 .

(54) ديوان «جمال كافر» عماد أبو صالح ، نقلاً عن :

http://www.geocities.com/emadabusaleh/emad7.html.

(55) ديوان «جمال كافر» عماد أبو صالح ، نقلاً عن :

http://www.geocities.com/emadabusaleh/emad7.html.

(56) ديوان «دون أن ينتبه لذلك أحد» أحمد السلامي ، ص 98 ، 99 .

(57) ديوان «بكدمةٍ زرقاء من عضة الندم» عماد فؤاد :

http://emadfouad.com/index.php?categoryid=15&p2_articleid=5.

(58) ديوان «المشي بنصف سعادة» محمد خضر الغامدي ، ص 71 .

(59) ديوان «لهذا أرحل» صبحي موسى ، ص 150 ، 152 .

(60) ديوان «مقصلةٌ بلون جدائلي» رنا جعفر ياسين ، ص 112 ، 113 .

(61) ديوان «جمال كافر» عماد أبو صالح ، نقلاً عن :

http://www.geocities.com/emadabusaleh/emad7.html .

قصائد حب أموية

زياد آل الشيخ
السعودية

1

تخرجُ من أنفاسي قصةُ عشقٍ عباسيةْ

تتعلقُ في نفحةِ عطرٍ من شالكِ حولي

تصعد في قنديلي الأخضرِ

حتى تخرج من شباكي خلف النورِ

لتسكن في وردةِ جاري الزيتيةْ

2

في دميَ الآن قصائدُ حبٍ أمويةْ

تصبح نبضة قلبي إيقاعاً

وحنيني قافيةً

في لحظةِ حبٍ واحدةٍ

يصبحُ شوقي موالاً
وحديثي بين يديكِ مقاماتٍ أندلسيةْ
3
لي قصة عشقٍ تسكن في عينيكِ الشاميةْ
فاللوزُ الأسمرُ في عينيكِ حكاياتي
والريحانُ الأبيضُ آهاتٌ من آهاتي
فدعيني أسكب أغنيتي
في العينِ اليمنى نرجسةً
في العين اليسرى ناي صبا
من أنفاس ليالي نجدِ العذريةْ
4
تبقين الوردَ الأصفى
يا نرجسةَ الروحِ الصيفيةْ
قلباً مصقولاً بالريحانِ ومشغولاً بالنَّهوندِ
برقة شالٍ من نورٍ
ينمو فيكِ مرايا من سحبٍ وغصونٍ ذهبيةْ
5
فكي خصلاً ودعي خصلاً
معقوداتٍ من دون هويةْ
ودعيني أعقدُ أشواقي وحدي

فِي خصلةِ شعرٍ منسيةْ

6

الشوقُ الأسمرُ في عينيكِ حكايتهُ عربيةْ
من غيري يعرفُ فيكِ غديراً تشربُ منه عصافيري
من غيركِ يعرفُ شبَّاكاً في قلبي مقفولاً
أفتحه كلَّ صباحْ
من غيري يعرفُ في قلبكِ سوسنةً
تفتحُ قلبي كالمفتاحْ
من غيركِ يتركُ عنقوداً كل مساءٍ في شَفَتيَّ
من غيري سمَّى النجماتِ بعينيكِ
ومن كتبَ الأسماءْ
من غيركِ يسقي عينيَّ الماءْ
من غيري يجعلُ من عينيكِ قضيةْ

7

أنتِ القمرُ الأولُ في مجموعةِ قلبي الشمسيَّةْ
أغنيةٌ تتبعني في كلِّ مكانٍ
تستوطنُ ذاكرتي ورداً منثوراً
تعْشبُ بين حروفي في الأوراقِ
و تفضحني في كلِّ كلامٍ أكتبهُ
تنمو وبراً من هاء الـ (آهِ)

وتقطرُ شهداً من واو (الشوقِ)
ولا أعرفها إلا بالثوبِ المنقوشِ
وبالعينِ العسليَّةْ
8
لكِ فيَّ مراكبُ شوقٍ وصوارٍ محنيةْ
وقناديلٌ من خدِّيكِ ونايٌ تتبعه أشواقي
كقطيعِ الماعز في البريةْ
9
ماذا أهرقُ من ماءِ الحبِّ إذا صبَّ بقافيتي الفضيةْ
قطعاً من قلبي الدامي ؟
شوقي منحنياً يلبسُ طاقيتهُ الزرقاءَ
ويقرأ أوراقَ الأشجارِ ؟
مقاماتٍ تسبَحُ أقماراً منتظراتٍ عودةَ
عينيكِ إلى شبَّاككِ ؟
أم ورداً يتأرجحُ في ريحٍ شرقيةْ
10
صوتكِ يترك أشياءً أخرى ليستْ عاديةْ
غير الغيمِ الشفَّافِ على أطرافي
أشياءً ثانيةً ، أخرى
غير الفيروزِ الملفوفِ بجانب قلبي

أشياءً لا يشبهها شيءٌ
غير الوجدِ المفلوقِ كحبةِ رُمَّان
غير الفستقِ في شِعري
من فمكِ المختومِ كزهرةِ توتٍ
هيَ أشياءٌ أخرى
ثانيةٌ ثالثةٌ رابعةٌ
لا أدري
أشياءٌ ليست عاديةْ

11

ماذا يتبعني في الليلِ إذا أخرج وحدي
غير الأغنيةِ الخضراءَ الورديةْ
أغنيةٌ خرجتْ من فمكِ المعسولِ
على وترٍ يغزلُ قلبي المفتولَ
بكفيكِ العاجيةْ

12

في عينيكِ أمارسُ عاداتي القبليةْ
أوقدُ جمري كي أتدفأ حتى يأتي ضيفي
أكتبُ في الرملِ اسمكِ ، أمحوهُ
وأقضمُ تفاحةَ أحزاني وأنا مسْتلقٍ
ما بين الرمشينِ بحريةْ

13

كم حاولَ قلبي أن يعزفَ

بالكلمات أغانيكِ العفويةْ

لكنَّ الغيمَ الأسمرَ لم يمطرْ

إلا أغنيةً واحدةً مائيةْ

14

أوراقي ساقيةٌ غجريةْ

أكتبُ بين جناحيها غَزَلاً في شفتيكِ

وأرسمُ صورةَ قلبي المقتولَ

وأطلقها في أجوائكِ طائرةً ورقيةْ

15

أحكي للوردِ حكاياتٍ عنكِ خرافيةْ

من سيصدقُ أني أعشقُ حوريَّةَ بحرٍ نجديةْ

16

عشبٌ أخضر في عينيكِ

ونسمةُ زهرٍ جبليةْ

قللٌ من مرجانٍ وينابيعُ خلاسيةْ

17

حبُّكِ حاورني بالريحِ الصيفيةْ

بالرملِ وبالعشبِ

وبالغاباتِ وبالصحراءِ
وبالوردةِ والسيفِ
وحاورني بالموجِ وبالزبدِ الصافي
والشُّعبِ المرجانيةْ

18

حبكِ يغزلُ قلبي بالأوتارِ العلويةْ
ويخيطُ جراحي بالأوتارِ السُّفليةْ

19

حبُّكِ منقوشٌ في قلبي بالهيلوغريفيةْ
من بعدكِ صارتْ شفرتُهُ لغةَ العشَّاقِ
وسري أصبحَ أغنيةً وطنيةْ

20

حبُّكِ يدخلُ قريةَ قلبي أغنيةً شعبيةْ
يعزفُها راعٍ بالناي
ويحفظُها عصفورٌ دوريٌّ قربَ النبعِ
وتمطرها سُحُبٌ وسميةْ

21

إنْ كانت أشواقي تضربني
بالأمواجِ الهوجاءِ البحريةْ
فالوصلُ السَّاكنُ في جفنيكِ

يحولها لمقاطعَ سمفونيةْ

22

ينمو بعدكِ عشبُ همومي اليوميةْ

فحديقةُ قلبي مهملةٌ

كنتِ تقصِّين الزرعَ وتسقين الوردَ

وأنا أقرأ في الظلِّ

روايةَ حبٍّ تاريخيةْ

23

أصعدُ سلَّمَ روحكِ بالهمساتِ الليليةْ

أحملُ حرفَ اسمكِ قنديلاً

وهواكِ حبالاً خشيةَ أنْ أسقطَ

هلاَّ كنتِ معي

كي نزرعَ وردةَ حبٍّ جوريةْ ؟

24

لجبينكِ نافورةُ نورٍ عنقوديةْ

تولدُ منها أحرفُ أشعاري القَمَريةْ

25

في الخارجِ أوراقٌ صفراءُ خريفيةْ

تتساقطُ كالتبرِ من الأشجار

ويغفو تحت مُلاءتها السِّنجابُ

وأنتِ تعدِّينَ الأوراقَ الخضراءَ
على الأغصانِ
لتنمو فيك أزاهيرٌ بيضاءُ ربيعيةْ

26

سجاداتٌ إيرانيةْ
هذا ما تتركهُ الريحُ من النَّقشِ على
عشبِ حديقتنا
لكن ماذا يتركُ عصفورٌ في قلبكِ
من معنى حين يطيرُ من الغصنِ ؟
وحين يعودُ وقد بللهُ ثَمرُ المزنِ ؟
وماذا يتركُ من وشيٍ
حين يرفرفُ في كفيكِ ؟
وحين ينامُ على كفٍّ واحدةٍ بيضاءَ حريريةْ ؟

27

مشدودٌ نحوكِ بالإيقاعاتِ الوتريةْ
ما شقَّقْتِ سوى روحي بين يديكِ
ولا يشفيني منكِ سواكِ فصُبي
في جسدي من فمكِ المفتوقِ مزاميراً
من طَبَقاتِ الشوقِ الصوتيةْ

29

أدعُ الأشواقَ تُنقِّرُ قلبي
وأنا أمسكُ في يمنايَ مظلةَ حبي المطويةْ
وحدي أقرأ صوتي في الريحِ
وأكتبُ أشعاري الغَزَليةْ

30

تتنفسُ فيكِ حدائقُ فلٍّ مخفيةْ
وتغردُ فيكِ بلابلُ من لغةٍ سحريةْ

* * *

بين ريش وشوك

عبدالله حمود الفقيه

اليمن

الكثير من الشوك

والقليل من الريش

ليس يكفي المغني،

ليرحلَ نحو السماء البعيدة...

حيث الفراشات.

كثير من الشوك...

وقليل من الكلمات

ليس تكفي

لكي يصبح اللحنُ

زادَ المسافر

بين الحقيقة

والموت..

بين تفاحة سقطت

وأخرى ستسقط

ذات حنينْ.

الأغاني التي ودعت صوتها..

تتوارث حزن المدينة

في ليلها السرمدي..

تشير بأهدابها:

أي نايٍ سيحمل حزن المدينة عني؟؟

سيحمل أوجاع من رحلوا

وأحلام من في انتظار الرحيل؟؟.

كثير من الأمنيات

والكثير من الشوك..

لا شيء يكفي

ليرحلَ صوت المغني

بعيداً...

.... بعييييدا

ليصبح ظلَّ المسافر

بين النجوم التي ودعت نبضها،

والنجوم التي لم تزل

بين بينْ.

كان ظل المدينة مختبئاً

خلف نجمٍ هوى،

ووجه المدينة فوق الرصيف

يبيع ملامحه

وخناجر مسنونة كالظنونْ.

وقلب المدينة يبكي...

على طفلةٍ أكلت طفلها..

لم يتم الرضاعة...

يبكي على.....

.....

...

والكثير ...

الكثيييير من الشوك

القليل من الريش

لا يستطيع المغني الرحيل

لا يستطيع الغناء الرحيلْ..

والأغاني بلا صوتِها

تتوارثُ أحزانَها

وتشير بأهدابِها:

أيُّ تفاحة
سوف تسقطُ
في المرة القادمة.

* * *

مَنْ أنتِ ؟!!

عبدالله كمال محيي الدين

اليمن

من أنت؟

من أيِّ انفراجات الجهات أتيتِ؟

من أيّ اختلاجات السماء نزلتِ؟

أيُّ شعاعِ فجرٍ طرتِ عنه؟

وأيُّ شمسٍ يا ترى وضعتك أنثى؟

من أنت؟

أية غيمة غسلتك؟

أية وردة سكبت عليك العطر..

وانكفأت عليك لترضعي منها الطراوةَ والبهاءْ؟!

من أنتِ؟

كيف أتيت

تخترقين ناموس الهباء/
والأرض والإنسان؟؟
تجتازين أفواج التعاسة..
مثل وجه الصبح..
تختزلين في عينيك كوناً..
ألفُ قرنٍ من سنيِّ الضوء..
تاريخاً من الإدهاش .. أسفاراً..
غواية معشر الشعراء
خانتهم قوافيهم..وضلوا في مدى عينيكِ
يستبقون..
حين بقيتُ عند متاعهم
أخشى على نفسي
الذئاب!
يا أنتِ..
يا خصماً تسوَّر كلَّ هذا الخوف..
إن القلبَ أوجس منكِ
– حين دنوتِ منه – محبةً..
عجباً لهذا الحبّ..
إذ يأتي كما تأتي المنية
دون سابقِ موعدٍ!!

هل كان هذا الحبُّ

إلا الموتَ..

أخفقَ في مهمتهِ

وجاءَ مكفراً عما جناه؟؟!!

* * *

الألـــواح

عبدالله ناجي

السعودية

لم أقترفْ لغةً أعلى .. وُلدتُ بلا
دمٍ نبيلٍ ، دمائي الماءُ والحجرُ

لم أدر ما الدهشة الأولى ! وقعتُ على
أصابعي .. أُبهر الموتى وأنبهرُ

لم آتِ من رحمٍ ظلماءَ ، صرتُ هنا
أُخفي دمي في شراييني وأستترُ

ركضتُ ملء مكاني .. ربما انبجستْ
من تحت أقداميَ الأصقاع والجزرُ

محوتُ عن جسدي آثار من تركوا
أسماءهم قِبْلةً لاسمي لينتشروا

تكوّنتْ من دمائي ألف ماردة
وألف ماردةٍ أخرى ستنصهرُ

قبرتُ أحلى هوىً في داخلي .. بزغتْ
قصيدةٌ ، ورأتني كيف أنشطرُ !

بحثتُ عن جسدٍ ثانٍ أحل به
كينونتي وحدتي .. أحيا وأحتضرُ

وحدي أدحرجُ أقداحي على وجلٍ
متى ألاعب أقداحي وأنتصرُ ؟!

وُجدتُ كالأمس مصلوباً على زمنٍ
ماضٍ ، وأرقب أيامي وأنتظرُ

فتشتُ عن علةٍ أخرى لأمنحها
تساؤلاتي .. تهاوتْ في دمي الصورُ

موتي قديمٌ ، على أعتابه انفلقتْ
رخامةٌ .. ربما أوشكتُ أندثرُ

لم أدر ما الزمن المكتوب .. عشتُ على
تأويل عرافةٍ ، تمحو وتبتكرُ

ويلي !! ثقبتُ أديم الخوف .. فانفتحتْ
على مدى عزلتي الآيات والنذرُ

وقفتُ عند تخوم الغيب ، أيُ مدىً
عارٍ ! تخبأ في أطيافه القدرُ ؟!

رفعتُ سقف مناجاتي .. هنا اكتملتْ
غيبوبتي ، ورأيت الكون ينهمرُ

نُفيتُ في تيه أوهامي ، أطوف على
خوفي ، وأحمل آلامي وأصطبرُ

جلستُ من صحفي البيضاء مرتجفاً
ماذا سأكتب من غييّ وما أذرُ ؟!

مدينتي كل آثامي ، احترقتُ بها
متى أعلّق آثامي وأنتحرُ ؟

دفنتُ كل غواياتي ، لو اقتربتْ
يدٌ إليهنّ .. ألواحي ستنكسرُ

* * *

العوامة من عمق الموجعة

عبدالحق الهواس
سوريا

محـحـضُ وهـمٍ وحظُّنا نكـدُ ... أيُّ حـظٍ هـذا الـذي نجـدُ
إن سـرتْ نسمةٌ بـهـا أمـلٌ ... أعـقـبتـهـا غـبـراءُ تحـتـشـدُ
كـلُّ شـيءٍ بالضّدِ يجبهنا ... مـا حصدنا من عمرنا زبـدُ
فيـه مـن كـلّ ألـف بارقـةٍ ... بعضُ بعضٍ بـل كلـه بـددُ
إن فرحنا في ساعـةٍ عرَضـاً ... عـادنـا كـلَّ سـاعـةٍ كـمـدُ
كـلُّ علـمٍ وكـلُّ معـرفـةٍ ... ترَّهـاتٌ غـدت وإنْ شهـدوا
أنـا أدري كـم عالـم قُتلوا ... دون موت إنْ أبدعوا وئـدوا
أمَّ عـمـروٍ وأيُّ طـالـعـةٍ ... أنَّ عُـمـراً بـالـهـمِّ ينـفـردُ
أنـنـا حـظٌّ غـائـمٌ كـدرٌ ... كـلُّ وحـلٍ مـن وشله يـردُ
فيه من كلِّ العاثراتِ هوىً ... هـمّـهُ لا نـعـطـي ولا نـعِـدُ
مـا جنينا منـه سـوى تعـبٍ ... منذ عشرين والسّدى يفـدُ

مـن رحيلٍ قـد بـات يألفُنـا ... ولـه مــن كــلّ النُّـوى رَفَـدُ
محـضُ وهـمٍ وسعيُنا بــددُ ... أيُّ حـــظٍ حـصـادُه زَبَـــدُ
أيُّ سحـرٍ ألقـى لنـا شَرَكـاً ... كــلُّ فـخٍ لنــا لـــه سَنَـدُ
كم صبرنـا والصبرُ يسخرُمن ... كـــلِّ مـــا نشتهي ونجتهدُ
ابــتــلاءٌ أمْ أنَّــــه قــــدرٌ ... أم حـيـاةٌ قيودُهـا الأبـــدُ
أمَّ عـمـروٍ كــم مــرةٍ ولـنـا ... كـــرّةٌ للتأميل تبتعـدُ
مثلُ هذي وإنْ بـدتْ عجباً ... من جـدا الجـرح أنَّهـا جُـدُدُ
كم حلمنا ببعض ما وجـدوا ... مــن هــمُ دوننـا ولا نـجـدُ
كنتُ دوماً أقول من وجعي ... عــلَّ هــذي تنـأى وتنفـردُ
عـلَّ حلمـاً يأتـي مصادفـةً ... فـــإذا كــــلُّ حُلمِـنـا زَبَـــدُ
مـنـذُ أعــــوامٍ قلبُنا وجـلٌ ... منذُ أعـوامٍ دمعُنـا هَــدَدُ
كـم أملنـا ونحـن مــن عَثَـرٍ ... ظـنـنـا بــالأحــلام ينـعـقـدُ
ظننـا أنَّ النـاسَ تنصفُنـا ... إنْ تمادى في ظلمنـا أحـدُ
أمَّ عـمـروٍ والعـمرُ فـي أمـدٍ ... هــل تبقـى لحلمنـا أمــدُ
أمَّ عـمـروٍ والبارقـاتُ سـدىً ... كــلُّ جــدْبٍ لمكرهـا سـنـدُ
أيُّ عـمـرٍ يـغـتـالُ فرحـتَـهُ ... بـيـدٍ فيهـا الغـادراتُ يــدُ
أيُّ عـمـرٍ يـحـيـلُ بسمـتَـهُ ... لـغـدٍ فـيـه العابسـاتُ غــدُ
أيُّ عـمـرٍ لا ينتهـي ألـمـاً ... كـــلُّ يــومٍ لحزنـه مـــددُ

يُنكأ الجرحُ حين نسأله عن جراحٍ بالأمس قد ضُمدُوا
أيُّ عمرٍ والمظلماتُ لها مظلماتٌ ظلامُها يلدُ
حسبُنا ألفُ ألفُ نائبةٍ ما شكونا أو هزّنا العددُ
ما نكسنا رؤوسَنا أبداً أو صرخنا إنْ عضنا وغدُ
أمُّنا تدعو بالثبور لنا تلك أمٌّ لكلِّ مَنْ حقدوا
يتشفى أخٌ بنا فرِحاً نحمد الله ما لنا سندُ
يتباهى والحقدُ ديدنُهُ كم به فتنةٌ وكم حسدُ
نحمد الله أنهم سرقوا كلَّ ما عندنا وما انتُقدوا
نحمد الله أنهم حفرٌ بعضُ أولادِنا بها فُقدوا
نحمد الله بعدُ ما ندموا كلّ حبلٍ لحبلهم مسدُ
نحمد الله قلبُنا وطنٌ خفقُهُ من حنانه يخدُ
حسبُنا أنه لهم بلدٌ من رأى قلباً نبضُهُ بلدُ

* * *

الذي تأكد لي

عبدالرحمن بو علي

المغرب

الذي تأكّد لي

أنّ لي نجمتينْ

فواحدةٌ

تأخذُ القلبَ نحو شواطئهِ،

وواحدةٌ تنْحني

ثمّ يلثمُها وطنٌ باليدينْ.

* * *

الذي تأكّد لي

أن لي نجْمتينْ،

تُرى سوفَ أدركُ

ما فيهما منْ رموزٍ

لأحيا بعيداً عنِ الشاطئينْ
أو بعيداً عن؟ الطّللِ المستكينْ؟

* * *

الذي تأكَد لي أنّ لي نجمتيـنْ،
وأني أعاندُ هذا المساءَ
وهذا الهجيرَ وهذا الحنينْ،
وأنـي أسافرُ
في لوثة الزمن البابليّ
إلـى وردة المستحيل
وأصحب هذا السجينَ
وهذا الطنينْ، إلى مرفئها
بالحنينْ،
وأقولُ تُرى سيعودُ القطا
من فيافي القفارِ
إلى نجْمةٍ في الفضاءِ
إلى نجمةٍ في السّماءِ
إلى نجمةٍ في الهجيرِ
إلى نجمةٍ آفلهْ،
أمْ تُرى ستقودُ الخُطى
نجمتيَ الهاربه

لتخومٍ يذوبُ لها القلبُ
آهٍ .. ويجْرفُها مطرٌ دافئٌ
وغبارٌ وأوردةٌ نازفهْ.

* * *

الذي تأكد لي
أنّ ما في السماءِ البعيدةِ
ليس سراباً
وليس غيوماً
وليس بياضاً،
إنما هُو لؤلؤةٌ تتوزّعُها نجمتانْ،
فواحدةٌ
تأخذُ القلبَ نحوَ شواطئه مرّتينْ
وثانيةٌ تنحني
ثمّ يحضنُها وطنٌ باليدينْ.

* * *

أيُّنا يسكَرُ الآن ؟

عبدالمجيد التركي
اليمن

لا أعي
كيف كنتُ أزيِّف صدقَ المرايا
وكيف امتلكتُ
تعابير وجهي ..
كنتَ تعلمُ
أني أخاتلُ جيبكَ
لكن كفَّيك :
أدفأُ من شعلة العيدِ
أسرعُ من دمعةٍ
في عيون الثكالى
وأنجعُ

من جُرعةِ البنسلينْ .

إنَّ بي :
خوفَ سُكَّرةٍ
لا تجيدُ السباحةَ
أحزانَ سنبلةٍ
في مهبِّ العصافيرِ
أي المناديل يا أبتِ
سوف تكفي لتجفيفنا
فالمساءُ بأحزاننا يستضيءُ !!
ترى أي شيءٍ يبرِّرُ صيغة (نا)
غير ذاتٍ
تقاسَمَها النعشُ
والقبرُ
والاشتهاءُ
وأيدٍ مُهلِّلةٌ
تتداول « سوق » الجنازةِ
ترجو من الله أجرَ تزاحُمِهَا
في مُظاهرةٍ
كان فيها المدى يتفصَّدُ بالطلّ

والأرجوانْ.
أنا الآن مستوحشٌ
مثل رأس الحسينِ
سآوي إلى حفرةٍ
فالجبال تفتشُ عن عاصِمٍ
من أزيز الرصاصِ
سأشربُ نَخْبَ الترابِ
ويمشي الموَكَّلُ بي
تحت نعشي حزيناً كأمي
يردِّد كالناسِ
ما تقتضيه المصائبُ
ينسى خميرتَه في دمي
ثم ينسجُ لي
من محاسن غيري قميصاً
ويرحل صوب مواعيدهِ
ليس يكذبُ
كالأصدقاءْ .
كنتُ أرقبُ سَكْرَتَه
كارتقاب العِشارِ لميقاتها
كارتقابِ السجينِ

لشمس الخلاصِ
أُناديه :
يا آخر الميتين أفقْ ..
أيُّنا يسْكَرُ الآنَ
يا عِنَباً عتَّقَته المشيئةُ في لحظةٍ
لا حساب لها في تقاويمنا
ها أنا دون شكٍّ
أفارقُ في غمرة السُّكْر جِلدي
– كأني أجنحة من ضياءٍ –
وألمَحُ ظِلَّ الموَكَّل بي مُسترِيباً
يُعقِّمُ مِشْرَطَهُ من ذنوبي البريئاتِ
يقطع بيني وبين أصابعه المطمئناتِ
خيط الذهول .
لستُ أذكرُ
آخر مئذنةٍ كفـَّرتني
وآخر خارطةٍ
ضيَّعتني ..
كل ما أبتغي الآن قبراً
أُجرِّبه
وأدوِّنُ فيه مقاسات ساقي

وخصري

وجمجمتي

وحنيني

وأملأُ جدرانه بالقصائدِ

والذكرياتْ .

أجيءُ

وقد شجَّني برزخٌ

من سواد الأراملِ

من خبرٍ في الجريدةِ

يُعلنُ موتي

ويَلعنُ وقتي –

أفتش عن جدتي في زحام العظام ..

تذكرتُ تعويذةً للندى

من جفاف القلوبِ

تذكرتُ آخر مسوّدةٍ للوصية :

إن عُدتَ يا ولدي من رُفاتكَ

لا تخبرِ الطير

إن القبور التي اكتنفتك دهاليزُها

لا تحبُّ الضجيج .

سألتُ أبي :

* هل وجدتَ بخمرته
نشوةً خدَّرَتْكَ
وجاء بِزيٍّ طبيبٍ
يذيبُ التوجُّسَ
بين سرير الطوارئ والنَّعش ؟
– لا علم لي
غير أني أتيتُ
بلا نشوةٍ
وبلا رائحة .
علّمتني المقابرُ
أن المدى خدعةٌ
للذين يرون بأقدامهم
أن للصمت رائحةً
لا تفوح بها الأبجديةُ
أن القبور ستمخضُنا بمشيمتها
وسنخرج من رحمها
دون زغرودةٍ
دون قابلةٍ
واحتفاء .
كيف أهربُ منكَ

ومن دفء أمي !!
كيف يخرسُ صوت الحليبِ
وتنسى الدماءُ فصيلتها ؟
سوف ألقي عليك السلامَ
كأيٍّ غريب
يفتشُ عن أُلفةٍ
في زحام الهروبِ
الذي لا يؤدي
وتلك الجموع
التي جمعها
لا أحدْ .

* * *

نصــــــوص

عطية الخبراني

السعودية

– 1 –

أحِـــنُّ إلـيـــكِ

أحِنُّ إليكَ ..
وتصرخُ فيَّ المسافةُ حتى يَضِجَّ السكونْ
ويقتاتُ بالوهمِ قلبي .. تُرى هل ستسعفهُ رمشةٌ مِنْ جفونْ ؟
أحلتِ صَبَاحَ الحَكَايا سَرابَاً
وليلَ المحبينَ أغنيةً من شجونْ .
يسامِرُني صَوتكِ المَخمَليُّ فأركضُ نَحوَ الفراغِ ..
أحاوِلُ سدَّ الغيابِ المريرْ ..
فتصفعني عنك كف الظنونْ .
أفيقُ .. فلا شَيء إلايَ ..
صَبّا تمُزقُ فيَّ السُنُونْ !

– 2 –

لن نبيع العمر

أَيُّهَا المَاهِرُ في خَلْقِ أَسَاطِيرِ القطيعةْ !!
أيُّهَا المَشَّاءُ نحْوَ الصَّمْت تَسْتذْني ربيعَهْ ..
كيفَ تقْضِي لَحْظَةَ العُمْرِ وحِيدَاً
لا تُنَاديكَ لَيَالِينَا البَديعَة ؟؟
كيفَ تسْتَنْكِفُ حتَّى عَنْ سُؤالْ ؟
كيفَ تَلْتَذُّ أحَادِيثَ المُحَالْ ؟
لنْ نَبيعَ العُمْرَ – بَخْساً – لنْ نَبِيعَهْ !!

– 3 –

غفراااان

أَتُرَاي أغْفِرُ مَا اقْتَرفتْ ؟؟
أَتُرَاكَ تلتحفُ الصَدَاقَةَ كالرداءِ الأبْيَضِ المَنسُوجِ مِنْ خَيطِ النقَاءْ
جَرِّبْ .. سَأصْبِرُ لا عَليكْ !!
وإذا أطلتُ لكَ الجُلوس ،، فلا تُطلْ أنتَ الوقوفْ ..
فالجالسُونَ عَلى عُرُوشِ الودِّ خَيرٌ مِنْ وقوفكَ فانتبهْ !!

– 4 –

حــلم

جَنَاحٌ من الحِلمِ ، آخَرُ من رِقَةِ العَاشِقينَ ، يطِيرانِ بي فَوقَ كُلِّ الصَغائِرِ

* * *

ولا نهاية للنهاية

علا باوزير

السعودية

حين تتآكل من داخلك

وحين تبتلعكَ الخيبات

لا شيء يجدي ..

فلم يعد هناك وقتٌ لتزرع بصمات أصابعَك على كيبوردك

بعد أن فقدت شاشتك عذريّتها

كل شيءٍ استحال ساحةً للصراع الأبدي

ساحةً للجنون

ساحةً للتخاذل ..

لا وقت هنا للعودة إلى نقطة البداية

بعد أن قطع النهار منتصفه

لا وقت للرجوع..

فقد وصلت خلاياك لحظة الذروة

بعد أن سقاها الحب من خمره
وأشبعها السحاب سكراً
هاهي نملة لا تلوي على شيء
تتكئ على شجرةٍ من حلمٍ مازال صغيراً
يئنُّ تحت وطأة قبضتك،ولكن خلاياك لم ترحمه
تركته يعصر عرقه غير عابئة..
تلك الخلايا قطعت مسافاتٍ من ضبابٍ وشموس
أدركت أن الله يعلم أين يضع قدرته
بعد أن رأت قوة الشعوذة تموت
مازالت تستحمُّ بنهر التعاويذ لتعاود المسير
هاهي تعاندُ جبروت القسوة
بينما يلوح أمامها برقٌ للطريق
تركضُ نحوه تظن أن الأبواب مفتوحة
ودون جزع ..
يصطدم قلبها بالمرارة ..
يحتسيها ثم يقف ..
لا نوم هنا
والحلمُ يقلّبها على جمر الحقيقة
لتصحو وتبحثُ عن خيبةٍ جديدة ..عن شمسٍ جديدة
ها هو الكون يتأهّب للقائها وتتأهبُ للقائه

لمرورها ..

يتوقف الشلال

ويُسرج الليل

والرياح ..تركعُ عند قدميها

تصِلُ إلى الشمس..

تسجُدُ هناك سجدةَ النهاية

حتى إذا ذابت في الرمال ..أثمرت شجرة الحلم

مواسمَ ومواسم

ولا نهايةَ للنهاية..

* * *

قصـــائد

علي المؤيد
اليمن

(1)

«مَنْ يَرِث اليُتم إذا مُتّ

مَنْ يَرِث الوطن إذا ماتوا

وطني لو مات

مَنْ يَرِث

المنفى».

(2)

«فلانات صمتي...

تجمَّعن حولي

تسامرن...

ثرثرن...

ث

ر

ث

ر

ن

حتى ... انطفأت».

(3)

«حين تنحسر الكهرباء

عن ليل المدينة

ساعةً ساعتين ...

(تُضيء النار بين جوانحي)».

(4)

«لو كُنتَ مثلي...

قليل المرايا

كثير الغيوب

لكُنتَ عرفت...

أيّ غريبٍ أنا؟

وأيّ غيابٍ أكون؟».

(5) «غيابك...

– مثلما فعل الليل بأرواح الغياب –

فرّقني..

على رؤوس المراثي».

مطر في الفراغ

فاديا الخشن

الدانمارك

لستُ عصفورة

أهديكَ أمكنتي .

لستُ نافذة ..

أوقف زمنك على غلافي .

لستُ صواناً

أحفظ حروبك بقلبي.

لستُ نيزكاً مذبوحاً في العتمة

تؤرجحني في الفراغ.

لستُ مطراً

أهبط إلى جذورك.

كي أصعد..

كي أكون ..

أنا اللا.

هاربة في غابة

فاعشقني كما يحب القمرُ

دميته السوداء.

يقول النهارُ

إن أزهارك طويلة.

يقول الليلُ

جسدك فلاح نشيط.

أقول

في عينيك جرس للإنذار المبكر

تكررني فراشاتها في مدار

أسود.

فلتتبعثر زينتي في آفاق

قصيدتك.

شفتاك المدخنتان.

نهارك المبرجز.

وكؤوس لياليك المتلفزة.

ألا تزيح الأفق عن عنقي؟

ألا تزيح الغياب عن ثوبي؟

أنت لغتي الفصيحة،

وما يلزم نافذتي الآن

طيرك الـ يقص لي الحكايات .

فهل أعطي يدي للغد؟

أسعفني أيها الطوسي من ملوية

النار،

وهي تطوف بي الآفاق.

فلا أظن الليل ليل

إلا في أنهار تلك العين.

ولا أظن طائراً مغرداً،

إلا على ذلك الغصن.

لن أتعلم اللامبالاة منك

ولا من الرياح.

* * *

غياهب الروح

فاطمة أحمد القضايبي

البحرين

.. حروفي تائهة .. في غياهب روحي

.. كأنني في قعر بئر ..

لا شيء سوى سنبلة نور..!

الليل ما زال يتوالد ..

ونهاري ينفذ ..!

الذنب يحرقني ..

والغفران يتدلى من عنقي ..

تعيسة يدي ..!

وقلبي مريض ..

وسائدي مبللة ..

وسريري كئيب ..

قلمي يرفضني .. وأوراقي ..

تخشى نبضي .. !

مازال الحلم الأسود ..

ينهش رأسي ..!

الفجر وهم آخر ..

هنا .. اللاشيء ..

هنا عدم يتلوه عدم ..

هنا .. بدايات الشيطان ..

وجيفة الأوهام ..!

سراديب معتمة .. أصرخ فيها

دون خجل ..

وحتى الثمل ..

وحتى الهذيان ..!

شربت كؤوس الحرمان ..

وتلوت آثام الشيطان ..!

الحزن يمقتني .. والبوم يرمقني ..!

صافحت الماء قليلا ..

لعل النار تنساني ..!

أنا أسطورة بلا عنوان ..

أنا أمرأة .. من ماء ونار ..!

شراييني تشهد ..

ونبضي يبصم ..

ودمي يغلي في الحرمان ..

في الأحزان ..

في الأسرار ..!

نشرت غسيلي .. فتحت عيني ..

لا ألوان ..!

فقط .. الأبيض معلقا ..

والأسود مرميا ..

مددت يدي ..

رفعت كفي ..

الله ..

لا تنساني ..

* * *

أمحوك من عذاباتي وأستفيض

فوزية السندي

البحرين

شأني الغياب،

حال فراشات لا تعرف معناي،

قل لهذا الحقل الواهم، الميمم بانسراح سنابل تستعطف خجل القمح

قل له أن يستنير بصبر المجاذيف،

وينسى غرق الشواهد.

كل أذرع الفلاحين تناوش اصطبارها المر،

كل قادة القتل يسترسلون لمستقبل طاحن،

لا يرون غير هبوب الجثث ولا يستبكون إلا سأم الجرحى.

ثق بذلك،

أيها الغد المغامر بفقد قيامة تأخرت،

بتجنيب جهنم عذوبة التصدي لآثام رعايا تناهوا،

لم يعد أحد يستدل بصرامة مواعيدك،
ولا يستبشر بعناء محبيك،
كل الوعود تداعت،
مأخوذة بغوادر الغبار وأسارى التراب.
حيلة التقاويم لم تعد تنفع أحداً،
غير الضالين، المقيمين بصحن دارك.
مدركة أقداري،
أشهرُ ما تقاذفته الغرائب نحوي،
أنقذ ما تبقى من براهين تكاسرت عليها النوائب،
كأني أسرج وقتي النديم، لأعفو سراً عن:
طفولتي المنشاة بعقم الصوت،
نفاذ الكراريس من حروفي المخربة سطورها المنتقاة،
حضن أمي وما أسرى بي من رواحي إلى القبر،
بعض من حصوات الدرس،
رايات العلم وصدوعها النبيهة،
بيتي وقش عرسي وما أدرجُ في ضفتيه من ملح الريح،
أصابع المحبين وشقوق قلوبهم الجمة،
دفاتري الكسلي الموشومة بحرفي المعذب،
حدقتي المنشرختين بواه البصر،
حيرة الخطوات النادرة لوهل وداعي على سكة المنعطفات،

آه الشعر التى ضللت بدء المسارات ضدي،

كل شيء أمسى مستقراً ليأس التهدم،

هل أكثر من حب تبدد.

دعني

أخرب النقوش العليمة بأحافيرها النادرة،

ألتاث بأصباغ هرمة تجدي أقنعتي التعبة،

ماعدت منشغلة بودائع سهرك على منشأ الموج،

ولا مفتونة بأعذار ليلك المحترف حتوف صباري الأصم،

دعني أمتشق ندمي،

ملتاعة بسراياك،

امتحن طريقتي في التقادم،

أدفع روحي المشبوبة بفحم النواهي،

علني أطرق القدم والطريق ساخناً.

قبل أن تبعث لي بأوصيائك،

مثقلة بتصاريف توبتك نحو حتوف رعاياك،

أدفع خلل الآثام نحوي.

كنت مجداً في بحوثك، تتزعم الغلو النائب في المجاهدة لصبواتك، لا تشبه مبعوثاً للعناية الرحيمة، بل نصيراً لليقين الدامس، حينها، أرقتُ الصحائف، وعلوم النبيهين، أدرجتُ خطاي بطلاسم عتباتك، خلتك

المفر الأخير، و لم أنتبه لهبوط درجاتك، سأم حيلتك، غلوك العنيد، لذا ارتعت كثيراً، لما تفحصت مخلباً.. خلته قلماً بين يديك.

آه.. هذي الليلة، تشبه عنق نعام،
ما أن تستو لم في التراب، حتى تدفعني عميقاً، لهذا الغياب.
من يسعف امرأة ملت من سلالم لا تثق
غرف تجاورت بمعزل عن أروقة تتقادم
رماد توطن جمرة قلب ترديه كل ريح
ريش تفارر من عتاب السفر
كنز أغلقه الغبار على استمالاته
هكذا، استحلت ذات ليلة.
عازف أغر قلدته يداي،
فأستنزف رفيف توهج يكسو الأوتار
مكين للغبن،
مشرف على التحول، مُقْصٍ لأعماق شرك لا يطال.
دعني،
ايها الوهم النبيه،
كم جرحت نهاراتي وارتويت من ليالي
كم أهدرت صباي وتعطش طفولتي
كم أغويت قلبي الفريد باندحارات يأسك.

يارب الكون،

قدني إلي.

هذه الليلة، ليكف عن تصويبي،

ومشاغلتي، تعنيفي، تجريدي من فحم بوحي،

تقليل تصدري لسحج روحي،

تمكين المعاول لنبش ميقات زوالي،

تسهيدي بجرم القول،

تكدير صحوي بقلق المقبل،

نحر ليني بيباس المعضل،

كوي جبهة هجمي بوخز الهزيمة،

تعريفي على مغاور التراجع،

تعليم أصابعي شلل النقر،

يا الله،

كل حرف أستجير بي..

ليكف عن محونه الصعيبة،

المستقاة من تواريخ لم تعد.

شأني الغياب،

أعرف وأستلذ بشأوي

لا غدارة لدي ولا رصاص

ما سوى ملكوت كون يمتد

يذرع طاولتي
يستميت على ورقتي
ولا يستعذر روحي
كل حبر يبكي.

* * *

بيدين قاسيتين

لبنى المانوزي
المغرب

بيدين قاسيتين
يهدهد الزمن
شجري الداخلي
فأفتح الباب
لرياح ضيقة
كلما اقتربتُ من حجارتها
صفعني ماء صلب
لست بقديسة
أو حارسة عنب
لأعرف ما فعل الظل
بالشمس
بين مجرتين من الحلم

انبثقتُ

كان الماعز حينها

على مقربة من البئر

حين جفت أسئلتي

وحده الآن يعرف الاتجاه.

* * *

الصدق الفني وحرارة النص الشعري

مقداد رحيم

باحث وأكاديمي

العراق – السويد

يولي نقد الشعر اهتماماً كبيراً بقضية الصدق الفني وحرارة النص الشعري، وكثير من النقاد يتناولون هذه القضية وهم يباشرون تحليل نص من النصوص الشعرية وتقويمه. ولا ريب فهو أمر في غاية من الأهمية، ويستحق اهتمام الناقد والشاعر معاً.

وكان النقاد القدماء قد التفتوا إلى هذه القضية وألقوا الضوء عليها وميّزوها، غير أنها من القضايا التي لا يمكن أن توضع في ميزان دقيق، ولا يمكن لأي ناقد أن يتصدى لها، دون أن يكون ذا ذائقة شعرية عالية، وإحساس قوي بمناحي اللغة وأساليبها، وطبائع النفوس وانفعالاتها، ومعرفة تامة بأدوات الشاعر مواصفات النص الفنية، وخبرة بحركة الشعر وتاريخه، والشعراء ومنازعهم على مدى العصور التي سبقت، فضلاً عن عصر الشاعر.

وبمثل ما نضعُ للناقد اشتراطات وتوصيفات، يتحتم علينا أنْ نحدِّد طبقة الشاعر، فإن لمعايير الصدق الفني وحرارة النص مهيئات لدى الشاعر، فإذا لم

تتوافر هذه المهيئات فلا يصلح نقد النص ولا تكتمل أجزاؤه. غير أننا لا نستطيع، في عجالة، أن نلم بهذه وتلك، وإنما نستطيع أن نشير إلى اكتمال الأدوات لدى الشاعر والناقد، ليكون ذلك قواماً عاماً للمهيئات جميعاً.

ومهما نضع من مهيئات واشتراطات، فإن علينا ألاّ ننكر العامل الذاتي لدى المبدع، وهو الذي يحدد ملامح شخصيته، ولذلك فإن العملية النقدية للنص الشعري ستختلف في إجراءاتها وأساليب تحليلها ونتائجها، من ناقد إلى آخر، حتى في النص الشعري الواحد في هذه القضية، لأن الاشتراطات نفسها فضفاضة ومعقدة ومتشعبة، وإذا كان النقاد القدماء ، وحتى المحدثون، قد اتفقوا بشأن نص من النصوص أو شاعر من الشعراء فإن اتفاقهم لم تكن به علقةٌ بالجزئيات دون العموميات، إلا نادراً. كيف نفهم الصدق الفني وحرارة النص؟

لا شك في أنَّ لذلك علاقة بتجربة الشاعر الذاتية التي يتناولها النص، ولكل تجربة زمان ومكان، بل زمانان ومكانان، ودون الاستشعار بزمكانية النص لا يمكن للناقد أن يحلل النص الشعري من حيث هو تعبير عن تجربة شعرية، فأما الزمان الأول فهو زمان الحدث الحقيقي، ومكانه هو مكان الحدث الحقيقي، وأما الزمان والزمان الثانيان فهما زمان كتابة النص ومكانها، كما أرى.

وسيسهل علينا مراقبة أبعاد زمكانية الحدث– التجربة، وزمكانية الكتابة من خلال معرفتنا بمجريات التجربة بأجمعها، فكلما اقتربت الأولى من الثانية تلمسنا الصدق الفني وحرارة النص بقدر ذلك الاقتراب، وكلما ابتعد زمن كتابة النص ومكانها عن زمن الحدث ومكانه ابتعد النص عن هذين بالقدر نفسه.

والأمر متعلق بلحظة الإبداع القائمة على الأثر، ثم استحضار الأثر في وقت لاحق، ولا يمكن لنا أن نسلِّمَ بأن الشاعر، أي شاعر، قادر على استحضار

الأثر بالقدر نفسه الذي عليه الأثر في لحظة حدوثه، ولذلك فإنه سينتقل من حالة الانفعال إلى حالة الافتعال على نحوٍ ما من الأنحاء.

ولا شكَّ في أن بعض الأحداث التي تشكل التجربة الحية للشاعر قد يبقى طويل الأثر، غير أن الزمن كفيل بتبديد قدرٍ من الانفعال ينقصُ أو يزيد، بحسب إحساس الشاعر وقدرته على اختزان الحَدث واستحضار الماضي واستنهاضه، وقوة تأثره، وبحسب طول الزمن نفسه، ولذلك فإن أكثر النصوص حرارةً وأشدها تعبيراً عن تجربة الشاعر هي ما يُكتب في لحظة الأثر، وأقول لحظة ولا أقول ساعة، وأقصد الومضة، لأنني أعتقد بأن الأثر الموحي للنص لا يتجاوز الومضة، وما بعد الومضة موكول بالظروف المحيطة بالشاعر ومدى استجابته لها، وكلما امتنع عن الاستجابة لها كان ذلك أوفى بتعبيره عن تجربته الشعرية بالحرارة المطلوبة لإنضاج النص!. إن عدم استجابة الشاعر للظروف المحيطة وقت كتابة النص هي حالة لاوعي وانعزال تامَّين عن الواقع، وهي حالة من حالات الغياب التي يُوصف بها المجانيّن، ولكنها لحظات جنون مؤقتة يُصاب بها المبدعون الحقيقيون في العادة، وهو جنون إيجابي خلاّق طالما وُصف به الأنبياء والمرسلون، ثم الشعراء ووراءهم وادي عبقر!.

وإذا كنتُ نأيتُ بنفسي عن الدخول في الحديث عن مهيئات عمل الناقد لشيوع الكلام عليها، فإنَّ عليَّ الإشارة إلى أهمية استخدام الناقد للمنهج النفسي في تناوله للنص، بشكل خاص، وهو يحاول تفحُّص صدق تجربة الشاعر وحرارة نصه، واستبطان معاناته.

الحوليـــات:

ولا أدري كيف كان يكتب الشعراءُ في عصر ما قبل الإسلام حولياتهم، بحسب ما تناهَى إلينا مِن أخبار، ولماذا كانوا يستنفدون من أعمارهم حولاً كاملاً

للتثقيف والتحكيك والتعديل في قصيدة واحدة، وإنْ كانت من المطوَّلات؟، هل صحيح ما نقله إلينا النقاد القدماء والمؤرخون من أخبار بشأن هذه الحوليات؟، لا أظنّ، فأنا شخصياً لا أقبل مثل هذه الأخبار، ليس لأنَّ دليلاً واحداً لا يقف وراءها، بل لأن العقل لا يقبلها ولا المنطق المعقول.

ولا يكفيني أنْ يكون الناقل للأخبار من الأسلاف، حتى إذا كان ابن بحرٍ أو ابن قتيبة أو ابن المبرد أو ابن رشيق أو ابن خلدون، فهم بشر مثلنا يصيبون ويخطئون، ويسمعون فينقلون، وينتبهون ويغفلون، ولا يحطُّ ذلك من أقدارهم، فلو لم يكن لهم غير النقل والتدوين لكفاهم فضلاً وفخراً، فتلك مهمة ليست باليسيرة ولا المستهان بها.

إن حولاً كاملاً يستطيع بجدارة تامة أن يُغير من مجريات الحدث، وتأثر الشاعر به، ونفسيته وانفعالاتها، فكيف نتلمس صدق التجربة الشعرية؟ وأي حرارة للنص ستبقى كما هي؟. إن علينا إذنْ أن نحكم بعدم صدق التجربة الشعرية في النصوص وبرودها، أو أن نحكم بعدم قبول فكرة الحوليات، وأنْ نعلِّم الأجيال كيفية النظر في الأخبار وتقليبها وتمييز الصحيح منها والفاسد، وأن يكونوا جميعهم قرّاء ناقدين، لتحرِّي الحقيقة التاريخية، قبل أن يصبح البعضُ منهم نقّاداً، لتحليل النص الشعري.

ولعل قصيدة «الومضة» هي أشد النصوص حرارة، وأصدقها في التعبير عن التجربة الشعرية للشاعر، إذا صحَّ معها الاشتمال على جميع التوصيفات التي تخص الشاعر، فهي عمل فني إبداعي قبل كل شيء، ولا ينبغي لها أن تُلقَى إلينا جُزافاً. وأما تجربة الشاعر فليس بالضرورة أن تكون فعلاً قام به أو واجَهَهُ دون أن تكون فكرةً أو شعوراً أو تصوراً أو انفعالاً إزاء حدث من الأحداث أو مشهداً من مشاهد الحياة أو خبراً من الأخبار، أو شيئاً قد لا يُعرَف كُنهه أحياناً.

والصدق الفني، على هذه الحال، يرتبط ارتباطاً مباشراً بحرارة النص الشعري، ويتضافر معه، ويبادله التأثر والتأثير، بل إنَّ حرارة النص استجابة دقيقة لصدق التجربة الشعرية، وكلاهما مما يصعب إيجاد توصيف دقيق لهما يتمكن الناقد معه إلى الاهتداء إلى تحليل دقيق للنص الشعري وتلمس مقدار هذين الأمرين فيه، دون أنْ يكون ذلك موكولاً بما قدَّمناه من أدوات الناقد التي ليس لها حدود دقيقة، وتقف الذائقة الشعرية في مقدمتها.

ولعلَّ تراخي حدود مؤهلات الناقد من ناحية، والمتلقِّي من ناحية أخرى، والمعنى الفضفاض للصدق الفني وحرارة النص الشعري، هي التي تجعل نصَّاً من النصوص جميلاً ومؤثراً وصادقاً وحاراً لحظة تلقّيه، دون تلمّس الأسباب، فضلاً عن أنَّ من الأسباب الكامنة في روح الشاعر ما لا يمكن تَقصِّيه حتى من لدن الناقد الحصيف.

إن عمل الناقد يصبح عملاً شاقّاً ومعقداً جداً عندما يتعلق بقضية الصدق الفني وحرارة النص، غير أننا، على أية حال، لا يمكن أن نستهين بما يتوصَّل إليه من نتائج وتحليلات، في قضية من أهم قضايا الشعر قديمه وحديثه.

* * *

الرباط على ثغور الشعر

أحمد يوسف علي

باحث وأكاديمي

مصر - قطر

مازال فن الشعر ضنينا بأسراره منذ أن عرفه الشعراء في فجر التاريخ وقدموه إلى الناس الذين تملكتهم الدهشة أمام سحره وطغيانه على الحواس واستبداده بالعواطف وقدرته المذهلة على مراوغة العقول واستعصائه على منطقها، فأطلقوا على الشعراء أوصافا رفعتهم إلى مصاف ذوى القدرات الخارقة مثل الجان والشياطين والكهنة والعرافين الذين ذهبوا إليهم يلتمسون معرفة ما غمض من ظواهر الحياة ومن تقلبات النفس البشرية ويفسرون لهم حيرتهم أمام ألغاز الموت والحياة وما بعدهما ومازلنا نتذكر اقتران الشاعر بالنبي وبالحكيم وانفصال الشعر والشاعر عن الواقع الاجتماعي وارتباطهما بالعوالم العلوية حيث الآلهة وربات الجمال وانتظار الشاعر لحظة الفيض الشعري التي لا يدري متى يأتي ولا كيف تأتي.

ولم يفلح النقاد وكبار الباحثين في اختراق أسرار هذا الفن المدهش، والدليل

تلك الإجابات التي لا حصر لها منذ القدم إلى الآن عن السؤال القديم الجديد (ما الشعر ؟!)، ويبدو لي أن الرغبة المتجددة عبر الأزمان وتعدد الثقافات وتباين الرؤى والاتجاهات في السعي إلى تقديم مزيد من الإجابات لهى أكبر دليل على أن أسرار هذا الفن لن تنتهي إلا بانتهاء الحياة وأن الفن ومنه الشعر هو قرين الوجود وليس ترفا زائدا أو متاعا يسهل التخلص منه، ومن ثم فإن التماس إجابة عند أحد الشعراء عما هو الشعر – مهما يبتعد زمانه عنا أو يقترب منا – تعد إضافة فائقة الأهمية إذا عرفنا أن الذي يقدم هذه الإجابة هو أبو تمام الشاعر المفكر الجسور الذي أعلن أن الراحة الكبرى لا يمكن أن ننالها إلا على جسر من التعب وأن اقتناص اللحظة الشعرية قرين حياة الاغتراب.

واللافت للنظر أن الذين يتحدثون عن لذة النص ونص اللذة يقرنون بين هذا النص وما يحدثه لدى المتلقي من مفاجآت هى نفسها مساحات التوتر القائمة في العلاقات بين أطراف الصورة الأدبية وما ينتج عن هذا من إدهاش وتفكر، هما جوهر ما ندعوه المعرفة الفنية التي يقدمها النص الشعري أو الأدبي بوجه عام، والتي يتحدد على أساسها موقع النص أو قيمته في الذاكرة التاريخية حين كشف بوسائله الخاصة عن كثير أو قليل من حقائق الوجود الخارجي أو من مفردات عالم النفس البشرية. ولقد كان أبو تمام على ذكر من هذا حين جعل شعره، أو قل: جل شعره، تصويرا للمفارقات العميقة في الحياة بوصفها تعبيرا عن مساحات التوتر لا مساحات السكون وأن كل مفردات الكون الذي نعيش فيه من أزمان سحيقة – على كثرتها – لا تعمل في فراغ، بل تعمل في ظل منظومة من الجدل الذي نري فيه الفناء وجها من وجوه البقاء، والموت وجها من وجوه الحياة، وكما أن الجمل حين يأكل عشب الفيافي فيأتي عليه ويتركها بلا وجه أخضر هو وجه من وجوه الحياة، فإن الفيافي تأكله بجدبها وجفافها وتقلباتها مابين القائظ والبارد، ومع

وعيه هذا فإن جمال الحياة في حركتها، وهي مبعث لذتها، ولكي تكتمل هذه الدائرة فإن الماء سر الحياة مازال منهلا على الروض بوصفه وجها رخيا من وجوه الحياة التي تقابل فعل الموت وآثاره:

رعته الفيافي بعد ما كان حقبة

رعاها وماء الروض ينهل ساكبه(1)

ويرى أبو تمام الشعر في ظل هذه المنظومة من الجدل التي تجعله قرين كل مفردات الوجود مهما تتعدد ولذلك يرده إلى سر الحياة الكامن في الفعل الجنسي الذي يتضمن الإمتاع والإبقاء والتواصل والاحتواء، ولأنه يتضمن كل ذلك فإنه ليس فعلا هينا ولا عابرا، بل هو أشبه بفعل الغزو وافتراع الثغور، لا يقوى عليه إلا أهله، ولأن الثغور تتفاوت قوة وضعفا وتماسكا وتفككا، فإن قوة الغازي من قوة الثغر، وحسب أهمية الثغر تكون أهمية الافتراع أو الغزو أو الفتح، ويكون مدى الجهد والاستعداد وسهر الليالي. يقول أبو تمام :

والشعر فرج ليست خصيصته

طول الليالي إلا لمفترعه(2)

(الشعر فرج) صياغة خبرية مباشرة، لكنها مع ذلك مشروطة بما تلاها من جمل حددت الزمن وقدرة الفاعل ومقدار الفعل المبذول ومدى تمنع هذا الفرج إلا على من يقوى على افتراعه طول الليالي. من هذا التناظر بين الشعر والفرج تكون عملية الإيجاد الشعري، مثل عملية الفعل الجنسي لدى أبي تمام، وكيف أن المادة الأولية عنده تتحول في تزاوج بشري على لهيب الفعل الجنسى الممتلىء شوقا وانفعالا وهاجا ويحمل المولود الجديد سمات أبويه حسنا وجمالا يشي بجمال الافتراع وقدرة المفترع. هذا المولود هو الحسناء التي تدل على الصانع كما يقول أبو تمام:

رود إذا جردت في حسنها
فكرك دلتك على الصـــانع(3)

ولأن هذا اللقاء الجنسي لقاء متجدد دائما، لدى الشاعر، بينه وبين معطيات الحياة، فله مذاق اللقاء البكر، ومن شأن اللقاء المتجدد البكر أن يفض الختام، وحينئذ ينكشف عن جديد.وهذا الجديد ليس فقط الكائن الشعري المتولد، بل إن هذا الكائن نفسه يحمل دورا جديدا، إذ يكتشف الحياة من جديد مضيفا إلى خبرة الإنسان، ومن هنا يتحقق البعد المعرفي للشعر عند أبي تمام، ويتواصل مع جدة الكتابة والإنتاج .فكل فعل شعري عنده لابد أن يكون – على هذا النحو – جديدا، لأنه يكتشف كل ما هو جديد. يقول أبو تمام:

فضضت ختامه فتبلــجت لي
غرائبه عـن الخـبر الجـــلي
وكان أغض في عيني وأندى
على كبدي من الزهر الجـني
وأحسن موقعا مني وعـــندي
من البشرى أتت بعد النعــي(4)

وينجلي استقباله عن سرور وطرب ونشوة بالحياة أوقع على القلب من البشرى بعد النعي وتشي جملة (وكان أغض....) بسمات هذا الجديد، بل سمات الموقف الإبداعي كله، فهو أولا عملية خاصة، أي تجربة فريدة لا تتكرر من شاعر لآخر، بل قد لا تتكرر عند الشاعر الواحد، لذا تظل تمثل شوقا دائما إليها، ويظل الشاعر مشدودا حنينا لها، تماما مثل الفعل الجنسي الناجح، فإنه لا يتكرر هو هو عند كل الأفراد، وثانيا فبسبب هذه الخصوصية فإن كل ما يتولد

عنه من أعمال شعرية يكتسب خصوصية فريدة تجعلها دالة مؤثرة في الوقت نفسه .وثالثا فإن هذه العملية كما يكون الدافع إليها هو الشوق والحنين والانفعال، فإنها تتم في إطار من الوعي بها، وتأملها على نحو يكشف كل أبعادها، ويضم كل أشتات الحياة فيها على نحو مركب جديد، تتبدى فيه هذه الأشتات بصورة جديدة لم تكن لها من قبل، وتتمثل هذه الأشتات في جزئيات التجربة الإنسانية التي تحملها القصيدة، ذلك المولود الجديد الذي يغترب ويؤنس من يغترب في الوقت نفسه:

خذها مغربة في الأرض آنسة
بكل فهم غريب حين تغترب
من كل قافية فيها إذا اجتنيت
من كل ما يجتنيه المدنف الوصب
الجد والهزل في توشيع لحمتها
والنبل والسخف والأشجان والطرب(5)

«رابعا: أن هذا المولود الجديد يحمل شارة اغترابه بحمله أبكار المعاني وهو منزه عن كل عيب» فلا هو مسروق مورى ولا هو معاد مكرور»(6).

ومن تمام الموقف الإبداعي عند أبي تمام، فهمه الممتد إلى علاقة القصيدة أو المنتج الجديد بالمتلقي. إن حميمية علاقة هذا المنتج بصاحبه – مع أهميتها – لا تعني أبدا اكتمال وجوده، بل تعني دائما حاجته إلى الآخرين، بالتزاوج معهم لإنتاج كائن جديد لا يكرر ما سبق .فكما أن فعل الإبداع لدى أبي تمام فعل جنسي، فإن فعل التلقي أيضا فعل جنسي، وكما يتم التلاقح بين خيال الشاعر وروحه، وبين شعره وأفكاره، يتم التلاقح نفسه بين المتلقي وعقله وبين العمل

الشعري.ومن هنا تصبح عملية التلقي عملية إبداع من نوع جديد. فلم يعد المتلقي، عند أبي تمام، إنسانا سلبيا في استقبال الشعر، بل صار إنسانا مشاركا باذلا جهدا يتساوى مع الجهد نفسه الذي بذله الشاعر من قبل، فقد أجاب على من سأله : لم لا تقول ما يفهم؟! بقوله: و لم لا تفهم ما يقال ؟»(7).

وهذا القول دعوة صريحة – ربما كانت للمرة الأولى في تاريخ التذوق الشعري العربي – للمتلقي للمشاركة الإيجابية في تناول العمل الأدبي وإعلان من الشاعر بحاجة العمل الشعري إلى المشاركة التي يكتمل بها وجوده، ويتسق هذا مع تصور أبي تمام الذي نقدمه، فالشعر لديه ليس عملا غفلا لاهدف من وجوده، وليس عملا هامشيا على حافة الوجود، بل هو عمل يقع في صلب هذا الوجود، بل يعبر عن سر من أسراره حين يتساوى مع مادة الحياة الأولى، وهي النطفة التي تتحول إلى علقة ثم إلى مضغة ثم إلى كائن حي جديد له سمات متفردة تجعله قادرا على معانقة الحياة والأحياء، معانقة تفضي إلى تغيير وجه الحياة نفسها، وإلى إنتاج كائنات جديدة فريدة ذات صلات مع مادة الحياة الأولى، ومع الأصل الأول الذي أنتجها، مع احتفاظها بتفردها الذي يمكن لها أن تنهض بدور عظيم في إثراء الوعي الإنساني بشقيه العقلي والعاطفي وباكتناز حركات أهل الأرض، لأنها كما يقول أبو تمام :

إنسية وحشية كثرت بها

حركات أهل الأرض وهي سكون(8)

ولأن التلقي والإبداع – لدى أبي تمام – وجهان لفعل واحد هو الإبداع ،فلا يفارق مخيلته أبدا البحث الدائم عن كل ما هو بكر حتى يتهيأ لهذه المخيلة المبتكرة إتمام فعل جنسي جديد، عبر التلاقي بالمعاني البكر، حتى وإن كانت القوافي عونا:

أمـــا المــــعـاني فـهـي أبــــكــــار إذا

نـــصـــت، ولـكـن الـقـــوافـي عـون(9)

وعندما يحدث هذا اللقاء الجنسي الجديد بين الشاعر ومفردات عالمه الخيالي، ينتج كائن جديد. وكأن أبا تمام يوحي إلينا بأن الشاعر الحق هو الذي يكتشف الجديد دائما حين يكتشف علاقات لا نعرفها بين الكائنات والأشياء، وحين يعري كل مظاهر القبح في الواقع الاجتماعي الذي يوهمنا باستقراره وهدوئه وجماله الظاهري، ولكن هذا الشاعر الذي يشير إليه أبو تمام، وقد يمثله، يظل مفتونا بقدرته على هذا الإنجاز والاعتداد به والدفاع عنه حين يتعرض لسوء التقدير أو التشويه، أو الإزراء به أو بصاحبه، لأن العلاقة بين الشاعر وأعماله – في ضوء ما يقدمه أبو تمام – هي علاقة الابن بأبيه، وهي المولود الذي يحمل سمات والده أو مبدعه ويدل عليه إذا تأملته بفكرك.

ويدعم ما نذهب إليه ما ساقه الخبر الذي يقول إن أحدا من الناس دخل على أبي تمام وقد عمل شعرا لم يسمع أحسن منه، وفي الأبيات بيت واحد ليس كسائرها، فعلم أبو تمام أن الرجل قد وقف على البيت ، فسأله لو أسقط هذا البيت، فضحك أبو تمام وقال : أتراك أعلم بهذا مني ؟ إنما مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة كلهم أديب جميل متقدم ، ومنهم واحد قبيح متخلف ، فهو يعرف أمره ويرى مكانه، ولا يشتهي أن يموت، ولهذه العلة ما وقع مثل هذا في أشعار الناس(10).

ويكمن وراء هذا التصور الجنسي لعملية معاناة الشعر وإنتاجه، إحساس عام بتزاوج كل ما في الكون، ويبدو متجليا في مفردات الطبيعة وعناصرها وتلاقحها وتناميها. تعمق لديه هذا الإحساس من إدراكه الوجود عامة في

علاقات جدل دائمة تبدت في أمثلة وفيرة من شعره، ولعل أقربها ما ساقه في قوله الذي ذكرناه آنفا:

رعته الفيافي بعدما كان حقبة
رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

فالبعير ترعاه الفيافي حين يرعاها، وهو في سعيه الدائم يحتاج إلى الطاقة التي تحافظ على بقائه فيستمدها من عشب الفيافي الذي أنبته الماء، ولكن الفيافي هى أيضا تسلبه الطاقة وكأنها تسلبه الحياة وترسخ للموت أو التلاشي. والعجيب في رؤ ية أبي تمام كما يصوغها في هذا البيت أنه لم يوافق السائد من القول أو العرف أو الفهم، وهو أن الجمل أو البعير يقطع البيداء ولايعتريه لغوب أو وهن لأنه سفينة الصحراء التي تنقذ من يستقلها من الغرق أو الموت عطشا أوجوعا أومن التيه، وظل هذا التصور الأحادي لعلاقة الجمل بالصحراء مسيطرا مكرورا ومعادا مع اختلاف الصياغات من شاعر إلى آخر إلى أن جاء أبو تمام واكتشف العلاقة الجدلية القائمة بالفعل، لا بين هذا الحيوان والصحراء، بل أيضا بين الإنسان وكل الكائنات. ولأن الحياة تتجدد، انطلاقا من هذا الجدل الفعال، فمازال الماء منهلا على الروض الذي يبدو أنه الوجه المقابل للفيافي.

إن أبا تمام يعلن أن سمة التوالد دائمة في الطبيعة والإنسان، فكما أن الصحراء تهب البعير الحياة وتسلبها منه ، فالشاعر الحق يهب القصيدة الحياة، والقصيدة باستنفادها طاقته – وكأنها تسلبه الحياة – تهبه حياة جديدة مديدة. والجدل القائم بين الإنسان من ناحية، وبين الطبيعة من ناحية في جانب، وبين الطبيعة وعناصرها من جانب آخر، جدل ينتج حياة نضرة بعد أن يسلب حياة قد بليت. ولا يحدث هذا التفاعل إلا على نار الفعل الجنسي الخصب، يقول أبو تمام:

سحاب إذا ألقت على خلقه الصبا

يدا، قالت الدنيا أتى قاتل المحل

ترى الأرض تهتز ارتياحا لوقعه

كما ارتاحت البكر الهدي إلى البعل(11)

إذا ألقت السحاب ماءها على الأرض تبدلت حالتها من الجدب إلى الخصب، ومن العقم إلى الإنجاب، ودخلت بحالتها الجديدة إلى عالم الحياة والأحياء وأسفرت هذه الحالة عن كل ما يبعث الراحة والسرور والمنفعة والجمال بعطاء الأرض من الثمار النافعة والأشجار الوارفة والورود ذوات الأشكال والألوان ومختلف الروائح.

ويصور أبو تمام هذا التفاعل الجدلي بين كل العناصر الطبيعية والإنسانية بالربط بين اهتزاز الأرض بفعل الخصب وارتياحها له، وبين ارتياح البكر الهدي للقاء زوجها في ليلة العرس التي تعد إيذانا بحياة جديدة ومختلفة عما سبقها.

ولعل أبا تمام كان واعيا بقوله تعالى: ﴿**وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج**﴾، ولا يغيب عن أبي تمام فكرة الأزواج، فنراها حاضرة عنده باستمرار، لأنها محور التلاقي المنتج القائم على التوالد في كل الكائنات على اختلاف صوره وأساليبه، وتتلخص هذه الفكرة في المصطلح الصوفي «النكاح الساري في جميع الذراري».

وفي هذا الصدد - أعني فهم مصادر التصور الجنسي للشعر عند أبي تمام باعتباره جزءا من رؤيته الكلية للوجود - لا يمكن إغفال ما تلقاه من ثقافات عصره، وأعني تحديدا الثقافة الفلسفية والكلامية التي استغرقته ونالت من عقله في مجالس المعلم الثاني أبي إسحاق الكندي، بالإضافة إلى غرامه الذي لا مثيل

له بقراءة التراث الشعري العربي الذي سبقه، قراءة كشفت عن عقله وذوقه معا وترجمها في «حماسته» الصغرى والكبرى. فقد هيأت له هذه الرقائق الثقافية على تنوعها وتباينها رؤية الكون كله في وحدة تتعانق فيها قوانينه وتترابط، على الرغم مما يبدو للعين من تشتت وتصادم وتناقض فيما بينها، وأضحت هذه الرؤية بمثابة العقيدة التي حكمت فكره وفنه معا بدون فصل بينهما.

وبعد ما تقدم، فإن السؤال الذي ينبغي مواجهته هو : هل كان أبو تمام منحازا برؤيته التي قدمناها إلى الخيال بوصفه حجر الزاوية في الإبداع و لم يلتفت إلى دور الوعي، أعني تحديدا العقل الذي احتل مكانة الرقيب على حرية الخيال في فكر العصور الوسطى ؟!

ولنقل صراحة إن أبا تمام كان يعي أهمية قوتين في مسألة الكتابة الشعرية، بل في كل مسائل التفكير، وهما العقل والخيال، ويكفي أنه رأى أن الشعر إلى جانب أنه «فرج يفترع» إشارة إلى دور الخيال ، رأى أنه «صوب العقول»، وأن «ينبوعه خضل»، وأنه ثمرة «الضمير القيم»، ولا يخفى تعاطف أبي تمام مع العقل تعاطفا قد يميل على الخيال ودوره، إذ نراه في إحدى قصائده يشير إلى أن العقل قد حسم مراوغة الفكرة الشعرية وأخضعها كما يفعل الفارس حين يعصاه فرسه ويحرن عليه:

يذللها بذكرك قرن فكر
إذا حرنت فتسلس في القياد
لها في الهاجس القدح المعلى
وفي نظم القوافي والعماد(12)

فعلاقة العقل بالخيال هى علاقة التوجيه، مع أن الشاعر فيما أبدعه من صور بيانية لا يعترف بهذه العلاقة، بل إن غرابة صوره وطرافتها واقتحامها مناطق

جديدة غير مألوفة جعلته من المتفردين بهذا السبق، ومن الأغراض المستهدفة المثيرة للجدل الصاخب الذي وصل إلى حد إخراجه من حظيرة الشعراء ولكن أبا تمام المفكر له وجه يختلف عن وجه أبي تمام الشاعر، وهذا حقه فيما يختار ويدع ، فالمفكر يركب أحيانا كثيرة صهوات الوعي لإقامة صروح المنطق والحجة والدليل ، أما الشاعر فيركن طويلا إلى أصواته الداخلية، وهي متشابكة ومعقدة، ولا يحكمها ما يحكم منطق الوعي، ويرى ببصيرته أكثر مما يرى ببصره وعقله، ويحرص واعيا أو غير واع على الإنصات إلى وقع أصوات الكائنات على وجدانه.

ومن ثم فإن المفكر أبا تمام وعى أهمية دور الخيال بجانب دور العقل على نحو لم يفارق الثقافة الجمالية السائدة في تلك الفترة من تاريخ الإنسانية سواء أكانت في بيئات النقاد الكبار أم الفلاسفة الذين قدموا دور العقل على دور الخيال لأسباب ليست هذه المساحة كافية للخوض فيها، واتفاق المفكر أبي تمام مع مفكري عصره في هذا الجانب لا يقلل من قيمة ما نقدمه له، لأن رؤيته التي نحن بصدد تقديمها تجعله يغرد وحده بعيدا، إذ لا نجد هذه الرؤية الكلية التي طرحها عبر شعره، ابتداء من عملية الإبداع بوصفها فعلا جنسيا له ثماره ونتائجه في تواصله مع المتلقي الذي صار مبدعا حين تلقيه النص وتخليه عن كسله العقلي والذوقي، وانتهاء بموقفه من الطبيعة وما بها من تزاوج وإخصاب وعلاقة الإنسان بها، هذه الرؤية الكلية لا نجدها عند أحد من شعراء عصره أو نقاده.

وقد أثمر هذا الفكر الجمالي ثمرته، وهي الاهتمام اللافت لدى أبي تمام بشكل القصيدة، واعتباره قيمة يحرص الشاعر على تحقيقها. فإذا كان أبو تمام حريصا على أن تكون معانيه مستمدة من تجاربه ومن معاناته بوصفه إنسانا ومفكرا وشاعرا وليست معاني مستمدة من التراث السابق أو مسروقة أو معدلة

أو مموهة ، ولكنها معان بكر لم تتكرر، فإنه بلا شك حريص على أن يسلكها سلكا منسقا تتحقق فيه قيم التناسب والتوافق والتزيين، بحيث تضارع في النهاية جمال حلي الغانيات على الصدور:

وضـــمــن صـــــدره مـــا لم تـضـمـن
صـــــدور الـغـانـيـات مـــن الحلي(13)

فالفعل في صدر البيت مبني للمجهول مع أن فاعله معروف ويشير إلى ما تضمنته القصيدة من جمال شكلي محكم لم نره في الحلي التي تتزين بها صدور الغانيات من النساء. ولعل الشاعر في هذا الموطن بما يقدمه من جمال يناظر الصائغ وناظم الجوهر النفيس عقدا في صدور الغانيات ،كما يناظر بصنعته صنعة النساج الحاذق بالتفويف والتضمين ،وبذا تكون القصيدة مثل النسج الموضون:

يـنـبـوعـهـا خـضـــل، وحـلـــي قـريـضـهـا
حـلـي الـهـدي، ونـسـجـهـا موضون(14)

والأمثلة في ديوان أبي تمام كثيرة تبين اهتمامه الفائق بالشكل، ونكتفي بما قدمنا لنصل إلى قولنا عن هذه المسألة، وهوأن الاهتمام بالشكل، إن كان يعكس شيئا أو يدل عليه ، فإنه يعكس عقل الشاعر الواعي الذي تزود بثقافات عصره، بحيث أصبح مطلب التزيين والتفويف والدقة والتضمين وما شاكل ذلك والحرص على توفره في القصيدة، يمثل ترفا عقليا، ونزعة فكرية تميل إلى الاهتمام بحصر المتعة في هذا التجانس الشكلي المتمثل في شكل القصيدة ،إذ صار قيمة جمالية في حد ذاته، وإذ قد بدا مدى النفور من المتعة الحسية الموجودة في الصور الشعرية، فتم تحويلها إلى مضمون عقلي يجرد الصورة مما بها من جوهر حسي، وهو أساس الشعر، فإن المتعة التي يقدمها الشكل الجميل باعتباره قيمة، لا تكون آنذاك إلا المتعة العقلية التي تلح على التجريد وتصطبغ به، ومن هنا جاء الشكل

قائما على وحدات متكررة يمكن أن تطول إلى ما لا نهاية[15] وتولدت الرغبة الدائمة لدى الشاعر والمتلقي والناقد في الانتقال من منطقة المحسوس إلى منطقة المعقول.

والتقى مفهوم الشعر من زاوية أخرى مع مهمته إذ أصبح الشعر اهتماما بالشكل وما يتطلبه من رواية ودراية ودربة، وتلخصت مهمة الشعر فيما يقدمه هذا الشكل المتناسق الجميل من متعة عقلية وفائدة « وهى مهمة ثنائية تعمقت ضمائر الفلاسفة العرب »[16] كما تعمقت ضمائر الشعراء وأغلب النقاد. وهؤلاء كانوا متأثرين بواقع الإبداع العربي ابتداء بالأرابيسك والزخارف الخطية والوحدات المعمارية التي تنحصر متعتها في تجانس شكلي، يقوم على تجريد خالص، وانتهاء بأكبر أقسام الشعر الذي ارتبط بالدعوة المباشرة لعقيدة أو مذهب أو حاكم.

وإذا كان أبو تمام قد أرسى دعائم هذا التصور الفريد لثغور الشعر وافتراعها وما بناه عليه من توالد وتزاوج بين العمل الشعري والمتلقى من ناحية وبين الطبيعة من ناحية أخرى ، فإن هذه الدعائم قد امتدت جذورها لدى شاعر آخر أفاد منها بلا شك، وقدم تصوره اللافت لثغور الشعر وحرمه ونسائه والغيرة على أجسادهن هو الشاعر مهيار الديلمي الذي نرجئ حديثنا عنه لفرصة قادمة إن شاء الله.

الإشارات المرجعية

(1) ديوان أبي تمام ت/عبده عزام/ دار المعارف/ القاهرة /ج1 ص 230.

(2) الديوان/ج 2 ص 350.

(3) الديوان/ج 2 ص352.

(4) الديوان/ج3 ص355.

(5) الديوان/ ج1 ص 259.

(6) الديوان /ج 1 /ص380.

(7) الموشح للمرزباني/ص325.

(8) الديوان / ج3 /ص 329.

(9) الديوان/ج3 /ص330.

(10) الموشح للمرزباني /ص 321.

(11) الديوان /ج1 /ص380.

(12) الديوان /ج3 /ص/355.

(13) نفسه/ص330 .

(14) أميرة مطر/ مقالات فلسفية حول القيم والحضارة ص156. وانظر في الفن والنزعة التجريدية لعبد الحميد إبراهيم: الوسطية العربية دار المعارف، القاهرة 1979 ص399 ومابعدها .

(15) جابر عصفور:نظرية الفن عند الفارابي /مجلة الكاتب ص24 و25.

(16) نفسه

* * *

التواصل ولغة الشعر

عبدالغني حسني

شاعر وأكاديمي

المغرب

يميز جان كوهن Jean Cohen بين وظيفتين للغة: الوظيفة العقلية (أو الذهنية) والوظيفة الانفعالية. الأولى تقوم على المطابقة، والثانية تقوم على الإيحاء. فالمطابقة وظيفة النثر والإيحاء وظيفة الشعر(1). وبهذا فإن أهم ما يميز اللغة الشعرية عنده هو أنها تمثل انزياحا عن المعيار: «الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف (...) إنه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنه خطأ، ولكنه كما يقول برونو أيضا خطأ مقصود»(2). وما يقصده الباحث هنا بالأسلوب ليس سوى اللغة الشعرية، إذ «يكفي أن نحذف الانزياح أو نقلصه في أية صيغة شعرية لينتفي الشعر»(3). غير أن هذا الانزياح مسيج عند هذا الناقد بحدود المعنى الذي بدونه لا تعد القصيدة قصيدة «لأنها لم تعد لغة»(4). ولهذا فهو يعرف الانزياح بأنه «في الشعر خطأ متعمد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص». هذا التصحيح هو الذي يتم عن طريق ما يسميه كوهن ب «نفي الانزياح»(5).

والحديث عن المعنى هو حديث عن التواصل، ولذلك ربط كوهن الانزياح بنفي الانزياح الذي يعد شرطا ضروريا للفهم: «إن الشعر شأنه شأن النثر، خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ. لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل. ولكي يكون الشعر شعرا ينبغي أن يكون مفهوما من طرف ذلك الذي يوجه إليه. إن الشَّعرَنَة عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة التبنين. ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ.

هذه العملية المتأرجحة بين الذهاب والإياب من المعنى إلى فقدان المعنى، ثم من فقدان المعنى إلى المعنى تشكل الأداة المشتركة لأكبر أنماط الصور الثلاثة التي درسناها»(6).

نفهم من هذا أن شعرية الانزياح تتحدد بمقدار ما يتيحه من إمكانية تفكيكه من قبل المتلقي. وهذا إذا كان شرطا في النص الشعري عند كوهن، فإنه يعود عنده إلى أصل التواصل اللغوي الذي «يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز [L'encodage] ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية فك الرموز [Le décodage] ويسير من الكلمات إلى الأشياء»(7).

ففي الوقت الذي كان فيه كوهن يثبت الطبيعة الانتهاكية للغة الشعرية، كان يسعى أيضا إلى وضع حدود لهذا الانتهاك، منتقدا بذلك المقولة السريالية التي تربط الشعرية بالدرجات القصوى للانزياح، والتي جاءت على لسان بروتون زاعمة أن «الصورة الشعرية هي (...) تلك التي تمثل درجة قصوى من الاعتباط»(8)، ومخالفا كل المقولات المماثلة كتلك التي جاءت على لسان موكاروفسكي Mukarovsky في توضيحه للطبيعة الانتهاكية للغة الشعرية من

خلال مفهوم الانزياح L'écart حين يقول بأن «انتهاك قواعد اللغة المألوفة هو شرط الاستعمال الشعري للغة. و بدون هذه الإمكانية لن يكون هناك شعر»[9].

وقد انتقد رائد مدرسة جمالية التلقي الألمانية فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser أيضا هذا النموذج الذي يربط مقدار الشعرية بمقدار الانزياح من عدة أوجه، منها أن الشعرية لا تتحقق بمجرد انتهاك المألوف، ولكنها تحتاج بجانب ذلك إلى تحقيق القيمة الجمالية، كما أن الافتراض بأن كل انزياح عن المألوف يعد خاصية شعرية «يدفعنا إلى التساؤل عن حالة الانتهاكات الموجودة في الاستعمال اللغوي العادي»[10].

وهكذا يمكن القول بأن اللغة الشعرية – من حيث كونها لغة، وكل لغة هي تواصل كما يقول كوهن[11] – عليها أن تحافظ على أسباب التواصل مع المتلقي، بمقدار ما تسعى إلى مخالفة المألوف، فـ «حينما تطرح اللغة الشعرية للنقاش، فهي لا تطرح باعتبارها أداة للكتابة فقط، لا يمتلك الشاعر عنها بديلا، ولكن باعتبارها أيضا خطوة نحو الآخر، وأسلوبا لتحقيق التواصل معه»[12]. ومن أجل أن تقوم اللغة الشعرية بهذه الوظيفة التي لا محيد لها عنها، عليها أن تراعي في عملية الإبداع كونها مجالا للاتفاق بين طرفين هما المبدع والمتلقي، وأي تجاهل لهذا الطرف الثاني يؤول بها إلى سبب للقطيعة بدل أن تكون وسيلة للتواصل[13]. وعلى هذا الأساس يرى عز الدين إسماعيل – في نقله للمسألة إلى الشعر العربي المعاصر – أن غاية التجديد المبدئية في هذا الشعر هي تحقيق التواصل مع المتلقي من خلال الاقتراب من لغته المعاصرة، حيث إن «المفروض في أي تعبير فني أن يكون أداة توصيل من المبدع إلى المتلقي»[14].

وفيما يبدو مأخذا خفيا على ما آل إليه جزء كبير من هذا الشعر، فإنه يحذر من أن يؤدي الغموض الذي يطبعه إلى القطيعة مع المتلقي: «فلا يمكن أن

تكون المسألة في هذا الشعر عدولا متعمدا عن الوضوح إلى الغموض، ولا يمكن أن تكون كذلك مجرد رغبة من الشعراء في إرضاء ذواتهم عن طريق إغاظة متلقي الشعر بوضعه في إطار من الطلاسم التي تعيى على الفهم، كما كان المتنبي يصنع (...) فمازال هذا العمد إلى الإغراب شيئا رخيصا لا علاقة له بالشعر نفسه»(15).

هذا التحذير، الذي أطلقه عز الدين إسماعيل في مرحلة مبكرة من نشأة الشعر العربي المعاصر، كانت له مسوغات قوية في إنجازات شعراء هذه الفترة الذين مالوا ميلا واضحا نحو الغموض –وإن كان ذلك لم يصل بهم إلى حد إنشاء قطيعة مع المتلقي– مستوحين نموذج إليوت T.S.Eliot وجويس J. Joyce في المنهج الأسطوري، حيث «كان اعتماد إليوت في «الأرض اليباب» على الأنماط الأسطورية العليا كأساطير الموت والبعث (...) بمثابة محرض خطير لكل من السياب وحاوي والخال والبياتي وأدونيس على التماس الرمز الأسطوري»(16). وهكذا نجد صلاحا عبدالصبور يسير على هذا المنهج مستوحيا مجموعة من الأساطير، منها أسطورة أوزوريس، كما في قوله مخاطبا مدينة القاهرة بعد شهر من التجوال:

لقاكِ يا مدينتي أسايا

وحين(17) رأيت من خلال ظلمة المطارْ

نورك يا مدينتي عرفت أنني غُللتْ

إلى الشوارع المسفلتهْ

إلى الميادين التي تموت في وقدتها

خضرة أيامي

وأن ما قدِّر لي يا جرحي النامي

لقاكَ كلما اغتربت عنكْ

بروحيَ الظامي

وأن يكون ما وهبتِ أو قدرت للفؤاد من عذابْ

نبوع إلهامي

وأن أذوب آخر الزمان فيكْ

وأن يضم النيل والجزائر التي تشقهُ

والزيت والأوشاب والحجرْ

عظامي المفتتهْ

على الشوارع المسفلتهْ

على ذرى الأحياء والسككْ

حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصرْ (18)

مشيرا إلى ما تحكيه الأسطورة من أن إيزيس قد قامت بجمع عظام زوجها أوزوريس وأعادت له الحياة(19).

ويعد السياب من أكثر الشعراء المعاصرين استعمالا للأسطورة، حتى رأى ناجي علوش في تقديمه لديوانه أن هذا الاستعمال قد أساء إلى جانب التلقي في شعره، يقول: «الأسطورة لكي تغني الشعر يجب أن تكون قادرة على استثارة المتلقي، بينما حشد السياب من أساطير الهند والصين واليونان وأوروبا ما لا يثير في القارئ العربي أي إحساس.

وإذا كان إليوت يستخدم مثل هذه الأساطير فهو يستخدمها لقارئ هي

جزء من حضارته وتاريخه وتثير فيه أحلاما بالبطولة والبراءة في عالم «الذهب والحديد» الذي ذكره بدر. إن هذا العالم ليس عالمنا، وإن هذه الأساطير ليست أساطيرنا (...) ولكن بدرا الذي قال مرة: إن «إلهنا فينا» أضاع «إلهه» هذا فبحث عنه في اللات والعزى وزيوس وعشتار»[20].

وإذا كان السياب – على الرغم من ذلك – قد عمد في كثير من المواضع إلى وضع هوامش لقصائده، تجلية للغموض وبحثا عن إيضاح المعنى[21]، فإن حركة الحداثة قد أنجبت جيلا من الشعراء والنقاد، يتبنى الغموض مذهبا، ويرى في القطيعة مع الجمهور معيارا للإبداع.

وهذه الطائفة تستند إلى توظيف معياريٍّ لمفهوم الانزياح هو ذلك الذي صححه جان كوهن في بنائه لهذا المفهوم، وهاجمه إيزر في تنظيره لفعل القراءة. وهكذا فإن بعض هؤلاء ينطلق من كون اللغة الشعرية تمثل انحرافا عن لغة النثر ليقرر أنه «بمقدار ما يكون الانحراف في النص تكون شعريته»[22]. ومن ثم فإنه «بمقدار ما يكون الانحراف أوسع يكون النص أشعر، وبمقدار ما يكون الانحراف أقل يكون النص أبعد عن الشعر»[23].

وبذلك يكون انحراف اللغة تحررا من سلطة المعيار، وبقدر ما يكون هذا التحرر غير معترف بالحدود تسير لغة الشعر الحديث نحو الإبداع والشعرية[24]. وأدونيس – الذي يقف على رأس هذه الطائفة – يربط الإبداع بالغموض والابتعاد عن فهم القراء: «كل خلاق غامض بالنسبة إلى معظم معاصريه، لا الآن وحسب، بل في التاريخ كله، وفي الشعوب كلها، لا في الفن وحده، بل في الفلسفة أيضا. وبهذا المعنى يمكن أن نسمي المعاصرة حجابا بين الخلاقين والقراء»[25].

وعلى هذا الأساس، فإن أولى مهام الشاعر المعاصر عنده هي «انتشال» اللغة من دلالاتها القديمة وشحنها بدلالات جديدة «لا عهد لنا بها»[26].

ومن هنا دعوته إلى تفجير اللغة الشعرية بقطع كل صلة لها بالقديم: «الثورة اللغوية هنا تكمن في تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي في إفراغها من القصد العام الموروث. هكذا تصبح الكلمة فعلا لا «ماضي» له، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة»[27]. وإنشاء القطيعة مع اللغة التراثية يرتبط عند أدونيس باتخاذ موقف ثوري من التراث العربي، يتمثل في استلهام مواقف التمرد فيه، والإعلاء من شأن الشخصيات المتمردة والثائرة، واعتبارها رمزا للثورة على كل القواعد الجامدة، وعلى رأسها الشخصيات الشعوبية والمتصوفة[28]، إضافة إلى الإكثار من استلهام الشخصيات الأسطورية الوثنية. هذا الاستلهام، الذي أسفر عن وجهه الإيديولوجي في إعلان هذا الشاعر انسلاخه عن الثقافة العربية الإسلامية والانتماء إلى الثقافة الوثنية من خلال تخليه عن اسمه الأصلي علي أحمد سعيد متخذا اسم الإله اليوناني «الممزق» أدونيس[29]، شهد حضورا قويا في شعر هذا الشاعر نكتفي منه بهذه الإشارة في استحضاره لشخصية أورفيوس[30]:

قيثارك الحزين، أورفيوسْ
يعجز أن يغير الخميرةْ
يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيرةْ
في قفص الموتى سرير حب يحن أو زندين أو ضفيره[31]

وهذا السعي الممنهج نحو الإغماض وهدم اللغة التراثية يربطه أدونيس برؤيته الفوضوية للحياة، بحيث لا يرى فيها إلا الفراغ والفوضى وانعدام المعنى، فتكون اللغة الشعرية الثورية عنده هي التي تعكس هذا الوجه الفوضوي لتصبح فوضوية وفارغة من المعنى: «هكذا يكون اللامعنى واللاقاعدة والفوضى في النتاج الثوري الحقيقي وسائل للتعبير عما غير الحياة وملأها بالفوضى واللاقاعدة واللامعنى»[32].

وتصل الثورة اللغوية عنده إلى حدود الدعوة إلى انتهاك كل القيم، بما فيها تلك المتعلقة بالعقيدة: «كلنا يعرف من هو المسيح، ولعلنا جميعا نعرف كيف خاطبه رامبو: «يسوع، يا لصا أزليا يسلب البشر نشاطهم...» حين تصل جرأة الإبداع العربي إلى هذا المستوى، أي حين تزول كل رقابة، يبدأ الأدب العربي سيرته الخالقة المغيرة، البادئة، المعيدة»(33).

وبوصول أدونيس إلى هذه الحدود يدرك أنه بذلك يُنظِّر لما يباعد بين الشاعر والقارئ إلى حد يقارب «حالة الانفصال والغربة»(34). غير أنه لا يتردد في تحميل القارئ مسؤولية هذا الانفصال واتهامه بالجهل والتخلف: «الكاتب الثوري الذي يعيش وسط جمهور كجمهورنا العربي معزول بحكم إبداعه (أي ثوريته) من جهة، وبحكم التخلف الموروث الذي يخيم على هذا الجمهور، من جهة ثانية.

الجمهور يتعلق، بل يتشبث، بكل ما يبقيه ضمن العالم الذي ألفه، لكن الكاتب ليس ثوريا إلا لأنه يزعزع هذا العالم الأليف الموروث من أجل ابتكار عالم نقي، جديد»(35).

وقد أثَّرتْ تنظيرات أدونيس في كثير من الكتابات النقدية الحديثة التي تأثرت أيضا بالمذاهب الحداثية وما بعد الحداثية الغربية، كتفكيكية دريدا، وجمالية التلقي الألمانية، والتي أصبحت ترى في تفجير اللغة – بالمفهوم الأدونيسي – سبيلا وحيدا لتحقيق الشعرية. وفي هذا يقول أحدهم: «إن الحدث الشعري الحق لا يتأسس إلا بخرق اللغة العادية التي لا تلامس إلا سطح الأشياء، للوصول إلى لغة التفجير والإيحاء»(36).

ويستغل كمال أبوديب مفهوم الثورة اللغوية كما يُنظِّر له أدونيس ليربطه

بمفهوم الفجوة – مسافة التوتر الذي يرى فيه هو سبيلا وحيدا لتحقيق الشعرية دون أي تعيين لحدود هذه الفجوة أو اعتبار للبعد التواصلي للغة الشعرية. يقول: «للموقف الثوري إذن، كما يتجسد في الشعر خاصة، بُعد آخر: هو البعد الثوري للغة نفسها، ذلك أن وظيفة اللغة الشعرية هي أيضا خلق هذه الفجوة – مسافة التوتر بين اللغة الجماعية وبين الإبداع الفردي، بين اللغة وبين الكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية»[37].

وعلى هذا الأساس لا يجد الباحث في جزء كبير من شعر عبد الوهاب البياتي المدافع عن الطبقة الكادحة إلا شعرا تقليديا، لأنه ظل يعبر بلغة مألوفة عن شيء مألوف[38].

وهذا الأسلوب في الحط من قدر الشعراء الرواد تقليد متداول لدى النقاد المتشيعين لأدونيس في ترويجهم لأسلوبه الشعري والانتصار له. وكمال أبو ديب الذي يعد من أكثر الباحثين إخلاصا لهذا الشاعر لا يخرج عن هذا التقليد. ومن بين المفاهيم التي يوظفها في تضخيم التجربة اللغوية عند أدونيس: مفهوم أفق التوقعات الذي تراجع عنه القطب الثاني في نظرية التلقي الألمانية هانس روبرت ياوس H. R. Jauss بعد نهاية فترة الستينيات، لكونه يتجاهل البعد التواصلي للغة[39]. يقول أبو ديب في التعليق على هذا النموذج من قصيدة فارس الكلمات الغريبة لأدونيس:

«يُقبل أعزل كالغابة»:

«ذلك أن «يقبل أعزل» الخالية من التوتر نهائيا، تخلق ما سأسميه بنية توقعات تنبع من المحور المنسقي الذي ترتبط فيه «أعزل» بعشرات الإمكانيات (الفارس الذي فقد سلاحه، الفارس الذي لا سلاح له، الحيوان الوديع... إلخ) لكن النص يقدم اختياره من خارج بنية التوقعات: «كالغابة». ويفعل بذلك

شيئين: يخلق فجوة – مسافة توتر نابعة من ربط العزلة بالغابة، وفجوة أخرى نابعة من حصر دلالات الغابة، اللانهائية نظريا، في دلالة واحدة تقع هي أيضا خارج بنية التوقعات المرتبطة بالغابة»(40).

وانحياز أبي ديب لأدونيس في تنظيره للغة الشعرية «الثورية» أمر لا يحتاج إلى عناء لتوكيده: فنظرة إحصائية في الشواهد الشعرية الحديثة لكتابه «في الشعرية» توضح أنه من بين تسعة عشر شاهدا هناك أربعة عشر شاهدا لأدونيس، كلها في معرض التضخيم من شأنه، والخمسة الشواهد الأخرى موزعة بين شاعرين هما عبد الوهاب البياتي بثلاثة شواهد، اختيرت بعناية ووظفت في الانتقاص منه، ويوسف الخال بشاهدين يستمدان قيمتهما الفنية – في زعم الباحث – من سيرهما على نهج أدونيس.

ومن المقارنات التي يوظفها الباحث لتضخيم شعرية الانزياح في شعر أدونيس على حساب غيره من الشعراء الرواد، نأتي بهذا النموذج الذي جاء في سياق الحديث عن توظيف الشاعر المعاصر للأسطورة: «لنسمِّ الحدث الأسطوري «البعد المعجمي» للأسطورة، والحل الذي تطرحه الأسطورة للتناقض الأساسي الذي تميزه: «البعد الإشاري» لها. تحدد شعرية النص بطبيعة الفجوة – مسافة التوتر التي يخلقها بين البعد الإشاري والبعد المعجمي للأسطورة. هكذا يكون نص السياب «بربروس في بابل» أقرب إلى نظم البعد المعجمي للأسطورة، ويكون نص لأدونيس من «إقليم البراعم» نصا شعريا يفجر في البعد المعجمي الأصلي مسافة توتر كبيرة، ثم مانحا البعد المعجمي الجديد بعدا إشاريا بينه وبين البعد الإشاري الأصلي للأسطورة مسافة توتر شاسعة»(41).

وانسجاما مع هذا التوجه الذي يسلك كل السبل المشروعة للانتصار لأدونيس، يعمد الباحث إلى ترديد مقولاته في ربط الشعرية بالفوضى وعدم

الانسجام، واقعا بذلك فيما حذر منه جان كوهن من اعتبار الانزياح معيارا للشعرية[42]: «من هنا تكون الشعرية جوهريا لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله: اللاتجانس واللاانسجام واللاتشابه واللاتقارب، لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المتجانس، المألوف (النثري) أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي الشعرية»[43].

وقد تعرضت هذه النظرة الانتهاكية إلى اللغة الشعرية، والقائمة على تمجيد الانزياح بمختلف أشكاله، لنقد شديد بسبب إهمالها للقارئ والانتقاص من قدره، فأحمد المعداوي يعارض لجوء كثير من الشعراء المعاصرين إلى توظيف الأساطير المستوحاة من التراث الغربي لكون هذا التوظيف يعد من أبرز العوامل التي ساهمت في إحداث قطيعة بين الشعر المعاصر وبين الجمهور[44].

كما أن من أهم ما يأخذه هذا الباحث على لغة الشعر المعاصر هو أنها لغة غير تواصلية، ذلك أنها بقولها بالهدم والانتهاك الرامبوي تصبح «لغة انتهاك تفوح منها رائحة العري. فلا مكان فيها للقيم الأخلاقية، أي أنها لغة مهمتها الأساسية هي نسف كل ما «هو مشترك بين الناس، مما يمكن للشعرية أن تحوله إلى قنوات للتواصل»[45].

كما أن سعيها إلى تحطيم كل القواعد بما فيها قواعد النحو قد يفرغها من المعنى ويمنعها من أداء وظيفتها التواصلية[46].

ويأخذ باحث آخر على الحداثة الشعرية اهتمامها المفرط بتحقيق الانزياحات اللغوية وأشكال الغموض والتعمية والتفتيت النحوي «في محاولة لبناء لغة مدهشة وإيجاد علاقات بنائية غير مسبوقة أو مقترحة من قبل» وتجاهلها الكلي لشرط الفهم والتواصل[47].

وإلى مثل هذا يذهب أحمد بسام ساعي حين يحمل أدونيس وأتباعه

من الشعراء المعاصرين مسؤولية قطيعتهم مع القارئ بسبب أخذهم بالتجريب اللغوي، ويعيب عليهم اتهامهم للقارئ العربي بالتخلف والجهل وضحالة الثقافة(48). وهكذا يقول معلقا على قصيدة «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» لأدونيس: «يبدو الشاعر في القصيدة غير آبه بالقارئ إلى حد كبير، فهو يضع الكلمة التي يؤمن بها في الشكل الذي يولد في خاطره، من غير أن يفكر في إمكان فهمها أو قبولها أو تذوقها من قبل القارئ، فكأنه يكتب لنفسه فقط، أو لبضعة نفر مثله، وفي ظنه أن المستقبل سوف يخلق أولئك الذين يفهمونه أو يتقبلون آراءه إذا لم يعثر على هؤلاء في الزمن الحاضر»(49).

وينسجم الموقف المتحفظ الذي يقفه أحمد بسام ساعي من المنهج اللغوي لأدونيس مع موقف معاكس له يتخذه من شاعر عربي معاصر هو نزار قباني. فهو يقول مقارنا بين الشاعرين: «كان الشاعران نزار قباني وأدونيس أبرز علامتين على طريق الشعر الجديد (...) وإن كانا في موقعين متباعدين تماما – وربما متناقضين – على خط التجديد. وكان كل منهما متمردا ثائرا على الأوضاع الراهنة، سواء أكان ذلك على المستوى الفني أم على المستوى الفكري. ولكن المسافة بين نوعي التمرد عند الشاعرين كانت شاسعة، فنحس أن نزار قباني مايزال – رغم تمرده – مشدودا إلى أرضه وشعبه ومقومات حضارته وتراثه، بينما نجد أدونيس – شاعر القصيدة الكلية – وقد تخلى عن كل ذلك معلنا الثورة على كل ما هو قائم في الحياة العربية وتراثها وأخلاقها، بحيث يظهر نزار – في هذه المقارنة بين الشاعرين – أشبه برجل أمن مثالي يحرص على إقامة العدالة التي كانت دائما مهدرة، أما أدونيس فيظهر كثائر شرس يعتصم في قمة عالية يرمي العالم منها بالحجارة، من غير أن يسمح لأحد بالاقتراب منه»(50).

فهذا الباحث يقرر أن أهم فرق بين الشاعرين هو اعتماد نزار على لغة

تواصلية واضحة وشعبية، وتعمد أدونيس للغموض والإبهام على القارئ[51]. وهذه المقارنة التي ترصد تناقض المنهج اللغوي عند كل من الشاعرين وقف عليها ناقد آخر هو منير العكش، وإن كان ذلك قد جاء عنده في معرض الانتصار لأدونيس. يقول مشيرا إلى الطابع الإيحائي للغة الأدونيسية والطابع المباشر للغة النزارية: «كان أدونيس يضع ثقله في دواوينه الجديدة على اكتشاف صلات جديدة بين المفردات اللغوية: صلات ترفع درجة امتلائها، وتظلل كل مفردة منها بطيف إيحائي يقربها من جوهر الموسيقى (...) إلا أنه من المؤسف حقا أن نجد في مقابلة هذا النشاط الدائب للتحرر من الوسيلة[52] استرخاء مستسلما لدى سعيد عقل ونزار قباني، تحول إلى عبادة يمارسان طقوسها في كل قصيدة يكتبانها»[53].

ولعل هذا الأسلوب الخاص للغة النزارية الذي بينه منير العكش بقدر كبير من «الأسف» سبب آخر من الأسباب الكامنة وراء الإهمال الذي لقيه شعر نزار في كتابات دعاة التجاوز والتفجير اللغوي، حتى إن بعضهم لم يتردد في أن يرمي به إلى خارج قطار الحداثة: «إذا كان المعيار الحقيقي لتحقق الشعرية في نص ما هو اللغة التي تقوم على الانزياح والتجاوز، فإن نزار قباني لم يكن شاعرا حداثيا»[54].

هذا النفي والإهمال اللذان لقيهما نزار من قبل محتكري الحداثة من «شعراء الطوائف» و«الألغاز» و«الطلاسم»، على حد تعبير رجاء النقاشlv، ومن جرى مجراهم من النقاد، قابلهما بهجوم عنيف على هؤلاء متهما إياهم بالعزلة والاستعلاء على الجمهور: «أزمة الشاعر العربي الحديث أنه أضاع عنوان الجمهور، فهو يقف في قارة والناس يقفون في قارة ثانية، وبينهما بحار من التعالي والصلافة وعقد العظمة. وبدلا من أن تكون ثقافة الشاعر وسيلة للتفاهم

والاقتراب، أصبحت قلعة من الغرور لا يدخلها أحد، وبوابة من الأسلاك الشائكة لا يجرؤ أحد على الاقتراب منها»[55]. وهكذا فإن ما يحتج به أتباع أدونيس من توجههم إلى النخبة بدل الجمهور لا يعطيهم في نظره إلا صفة رواد النوادي الخاصة «كالنوادي الماسونية ونوادي العراة والشاذين جنسيا وحارات اليهود»[56].

ولقد انتبه نزار إلى أن الفرق بينه وبين أدونيس يكمن في موقف كل منهما من الجمهور. فهو فرق بين شاعر يتهمه بالجهل والتخلف ولا يعير للتواصل معه اهتماما، وبين شاعر يجعل كل همه في التواصل معه، ويرهن نجاح شعره بمقدار الأثر الذي يحدثه فيه، ومقدار الاستجابة التي يلقاها من طرفه. ولهذا فهو يُحمّل من يسميهم بشعراء الحداثة مسؤولية قطيعتهم مع الجمهور: «الشاعر الذي يخاطب الأمة العربية في هذه المرحلة الحارقة من تاريخنا بالفوازير والكلمات المتقاطعة وبلغة مسمارية لا يمكن تفكيكها هو شاعر هارب من الجندية ويستحق الحبس في زنزانة مظلمة تشبه الزنزانة التي حبسنا فيها. حين تكون صادقا مع نفسك ومع الناس فأنت واصل حتما. إذا لم أستطع أن أوصل قصيدتي إلى الآخرين فإن الخطأ هو خطئي لا خطأ الآخرين. وعلي مراجعة أدواتي الشعرية لأكتشف موقع الخلل»[57].

وهذا يعني أن الموقف السلبي الذي وقفته الحداثة الشعرية من الجمهور قد انتهى بها إلى الفشل باعتبارها مشروعا فنيا: «بعد أربعين عاما من ترشيح الحداثة نفسها لكرسي الشعر العربي، لم تستطع الحصول على مقعد واحد في برلمان الشعر. وهذا يعني أنها لن تستطيع أن تؤلف وزارة ولا أن تحكم. لم تستطع حركة الحداثة، منذ الخمسينيات حتى اليوم، أن تسجل هدفا واحدا في ملعب الشعر، وبقيت تلعب وحدها، دون ملعب ودون كرة، ودون متفرجين»[58].

هذا الموقف الرافض الذي وقفه نزار من قطيعة الحداثة الشعرية مع الجمهور يرجع إلى رؤيته للوظيفة التواصلية للغة الشعرية. ولذلك فإنه يرى أن دوره في هذا المجال قد تحقق بإنزال الشعر إلى الشارع «ليلعب مع أولاد الحارة ويضحك معهم ويبكي معهم»[59].

وهكذا، فعلى الرغم من بعض آرائه القليلة المتناثرة هنا وهناك حول قضية التحرر اللغوي كقوله: إن «الشعر عصيان لغوي خطير على كل ما هو مألوف ومعروف ومكرس»[60]، وكقوله معبرا عن تضايقه مما سماه باللغة المستحيلة:

الكاتب في وطني

يتكلم كل لغات العالم

إلا العربيهْ

فلدينا لغة مرعبةٌ

قد سدوا فيها كل ثقوب الحريهْ[61]

فإن هاجس التواصل ظل موجها لتجربته الشعرية، وهاجم بقوة دعوى التفجير اللغوي الأدونيسي: «لقد سئمنا من هذه التعابير المأخوذة من قاموس حرب العصابات كتفجير اللغة واغتيال الأبجدية ووضع عبوة ناسفة تحت قاموس محيط المحيط. فهذا كلام يقوله كارلوس، ولا يقوله شاعر مسؤول عن تأسيس المستقبل»[62]. فهو لا يرى في هذه الدعوى إلا عملا تخريبيا مرفوضا لأن «مدينة الشعر تتغير بطلاء جدرانها وتوسيع ساحاتها وإضاءة شوارعها وتجميل حدائقها» وليس باستعمال (البولدوزر) على حد تعبيره[63].

من هنا إذن تتجلى وظيفة اللغة الشعرية عند نزار وظيفة تحريضية، بالمعنى

«النفعي» لكلمة التحريض(64). ومن ثم، فإنه إذا كان أدونيس يرى في مثل هذا الشعر – الذي يجسده شعر المقاومة الفلسطينية – شعرا غير ثوري «ولا يقدم للمستهلك إلا وهم الثورة» لأنه يخاطب الجمهور باللغة السائدة(65)، فإن نزارا لا يعلن انحيازه لهذا الشعر إلا لاستجابته لهذا الشرط التواصلي المتمثل في مخاطبته للجمهور «باللغة السائدة» مما يضمن له قيامه بوظيفته:

محمود الدرويش سلاما

توفيق الزياد سلاما

يا فدوى طوقان سلاما

يا من تبرون على الأضلاع الأقلاما

نتعلم منكم

كيف نفجر في الكلمات الألغاما

شعراء الأرض المحتله

مازال دراويش الكلمه

في الشرق يكشون حماما

يحسون الشاي الأخضر، يجترّون الأحلاما

لو أن الشعراء لدينا يقفون أمام قصائدكم

لبدوا أقزاما، أقزاما(66).

وبذلك ينتصب شعر المقاومة – في رأي نزار – هرما يطاول السماء لبلوغه الغاية في مخاطبة الجمهور، وفي إتقان التعامل مع اللغة الشعرية، تعاملا يحفظ لها وظيفتها التواصلية التحريضية.

فعلى الرغم مما يزخر به هذا الشعر من كثافة لغوية تضع مسافة واضحة بينها وبين اللغة النثرية العادية، فإن هذه اللغة نفسها لم تكن غاية تجعل القارئ يلهث خلف المعنى فلا يعود إلا بالخيبة، كما يفعل مع شعر أدونيس ومن سار على نهجه. بل إن شعر المقاومة لا يكتسب قيمته الحقيقية إلا من عاملين:

- استجابته لشرط التواصل من خلال استجابته للحظة التي تشغل القارئ العربي.
- وما يحتويه من طاقة إبداعية تبتعد بهذه اللحظة عن مستوى الإسفاف والابتذال.

ولا شك في أن شاعر المقاومة محمود درويش قد استطاع على مدى تجربته الشعرية أن يجمع بين الشرطين، فيصور معاناة الإنسان الفلسطيني دون أن يتخلى عن دوره الرائد في تجديد الشعر العربي على مستوى الإيقاع واللغة الشعرية معا.

وخلاصة القول، إنه بالرغم من الوهم الذي ما فتئ بعض دعاة الحداثة يروجون له من أن هذه الأخيرة لا تتحقق إلا بإقامة سد منيع بين النص والقارئ، فإن الواقع الشعري يشهد بأن حركة الحداثة قد أثمرت ظهور اتجاهين متباينين في موقفهما من مسألة التواصل:

- أولهما لا يرى الشعرية إلا في لغة انتهاكية تهدم كل ما ألفه القارئ العربي، ولا يرى في هذا القارئ إلا تجسيدا للتقليد والتخلف الثقافي.
- وثانيهما يقيم مشروعه على أساس الوظيفة التغييرية للشعر التي لا تتحقق إلا بتحقيق شرط التواصل مع الجمهور، عبر المزاوجة بين ما سماه جان كوهن بالانزياح ونفي الانزياح.

كما أن هذا الواقع نفسه يشهد بأن الاتجاه الأول قد بقي مشروعه في

تحديث اللغة الشعرية مشروعا نخبويا عاجزا عن نقل تجربته إلى الجمهور العربي الواسع، بينما استطاع الاتجاه الثاني أن يضمن لنفسه أوسع انتشار بين الجمهور.

أما كيف تمكن هذا الاتجاه الأخير من تحقيق شرط التواصل دون الإخلال بشرط الحداثة، فذلك يرجع إلى مقومات في هذا الشعر ذاته، تخص الإيقاع واللغة والرسالة الشعريتين، وهو موضوع بحث مستقل نرجو أن يوفقنا الله إلى إتمامه

الإحـــالات

(1) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط 1، دارتوبقال، الدار البيضاء 1986م، ص 196.

(2) نفسه، ص 15.

(3) نفسه، ص 129.

(4) نفسه، ص 31.

(5) نفسه، ص 194.

(6) نفسه، ص 173. ويقصد بهذه الصور الثلاثة: أنماط الانزياح الدلالي، التي قام بدراستها وهي: انزياح الإسناد، وهو المنافرة L’impertinennce، وانزياح التحديد، وهو الحشو La redondance وانزياح الوصل، وهو الانقطاع L’inconséquence.

(7) نفسه، ص 33.

(8) بنية اللغة الشعرية، ص 193.

(9) L’acte de lecture، théorie de l’effet esthétique، Wolfgang Iser، traduit par Evelyne Sznyeer، Pierre Margada، édtion Bruxelles P: 164.

(10) نفسه، 165.

(11) بنية اللغة الشعرية، ص 193.

(12) قراءة في الخلفية النظرية لتجربة نزار الشعرية، عبدالعالي بوطيب، مجلة علامات في النقد، ع: 32، مايو 1999م، ص 319.

(13) البويطيقا، فن صياغة اللغة الشعرية، علاء الدين رمضان السيد، مجلة علامات في النقد، ع: 38، يونيو 1998م، ص 262.

(14) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين إسماعيل، ط 3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت (د.ت)، ص 179.

(15) نفسه، ص 188.

(16) شعرية الغموض، قراءة في شعر عبدالوهاب البياتي، عبدالكريم امجاهد، ط 1، منشورات الموجة، المغرب 1998م، ص 273.

(17) كذا في الديوان، وفيه إقحام «فعول» في سياق الرجز، والأوفق للوزن أن يقول: وحينما رأيت...

(18) أغنية للقاهرة، ديوان صلاح عبدالصبور، دار العودة، بيروت 1983، 1/197-198.

(19) أوزوريس هو إله النماء عند المصريين. وتحكي الأسطورة أنه هو الذي علمهم كثيراً من الحرف وشيد لهم الحضارة ونشر العدالة، لكن أخاه المتجبر ست قتله، فجمعت زوجته إيزيس عظامه ونجحت في إعادة الحياة إليه. (موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، شوقي عبدالحكيم، دار العودة، بيروت (د.ت)، ص 76).

(20) ديوان بدر شاكر السياب، ج 1، ص: هـ هـ هـ - و و و.

(21) من تلك القصائد: شباك وفيقة - رؤيا عام 1956م - العودة لجيكور - مرثية جيكور...

(22) من الصورة إلى الفضاء الشعري: العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل (قراءات بنيوية) د. ديزيره سقال، ط 1، دار الفكر اللبناني، بيروت 1993م، ص 64.

(23) نفسه، ص 126.

(24) نفسه، ص 131.

(25) زمن الشعر، أدونيس، ط 3، دار العودة، بيروت 1983م، ص 280.

(26) نفسه، ص 163.

(27) نفسه، ص 131.

(28) حركة الشعر الحديث في سورية، من خلال أعلامه، الدكتور أحمد بسام ساعي، ط 1، دار المأمون للتراث، دمشق 1978م، ص 340.

(29) أدونيس هو الإله اليوناني الجميل الذي عشقته إلهة الحب والجمال أفروديت. وتحكي الأسطورة

أن الخنزير المتوحش قتله عندما كان يصطاد في الجبل «ومن دمه المهدور انتشرت شقائق النعمان أو زهرة الريح. وكان أدونيس يقضي نصف السنة على الأرض ونصفها الآخر في العالم الآخر» فأصبح موته يرمز إلى البعث وعودة الاخضرار بعد الموت. (موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، ص 44، والموسوعة العربية الميسرة، ص 140).

(30) هو في الأسطورة اليونانية منشد عظيم، ابن ربة الشعر كاليوبا وأبولو «كانت ألحانه وأناشيده من الروعة بحيث تسحر الوحش والطير والشجر». فقد زوجته فحزن عليها حزناً شديداً وأصبح حاقداً على كل النساء، فقررت مجموعة من عابدات باخس أن يقتلنه انتقاماً لبنات جنسهن (الموسوعة العربية الميسرة، بإشراف محمد شفيق غربال، دار الجيل والجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، 1995، ص 259).

(31) مرآة لأورفيوس، ضمن «مرايا الممثل المستور»، الأعمال الكاملة، أدونيس، ط 5، بيروت 1988م، 194/2.

(32) زمن الشعر، ص 136.

(33) نفسه، ص 148.

(34) نفسه، ص 166.

(35) زمن الشعر، ص 133.

(36) شعرية الغموض، عبدالكريم المجاهد، ص 144.

(37) في الشعرية، كمال أبو ديب، ط 1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987، ص 74.

(38) نفسه، ص 74–76.

(39) يقول ياوس في سنة 1972: «وفقاً لهذه النظرية (أي جماليات التلقي) يقوم جوهر العمل الفني على أساس تاريخانيته، أي على أساس الأثر الناشئ عن حواره المستمر مع الجمهور، فالعلاقة بين الفن والجمهور ينبغي إدراكها في إطار جدلية السؤال والجواب. ويحرز تاريخ الفن تفرده عن طريق تغير الأفق بين المأثور الطبيعي والتلقي المستوعب، وبين الكلاسيكية القارة، والتشكيل المستمر للقاعدة. وتشترك هذه النظرية مع نظرية التطور عند الشكلانيين كما تشترك مع جماليات السلبية وكل النظريات المتجهة نحو التحرر (ويشمل ذلك الماركسيين) في الاعتقاد في أولوية ما هو جديد بالغ الإثارة في مقابل ذلك الذي صار مستقراً مع مضي الزمن، أي أولوية السلبية أو الاختلاف في مقابل المعنى الإيجابي الجاري في العرف، وهذه الحجج كافية بالنسبة إلى تاريخ الفن ودوره الاجتماعي بعد أن حصل الفن على استقلاله الذاتي، ولكنها لا يمكن أن تكون منصفة لوظيفته العملية والتوصيلية» (نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تأليف روبرت هولب، ترجمة: الدكتور عز الدين إسماعيل، ط 1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994، 182).

(40) في الشعرية، ص 118–119.

(41) نفسه، ص 87.

(42) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص 193.

(43) في الشعرية، ص 28.

(44) أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، أحمد المعداوي، ط 1، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، 1993م، ص 177.

(45) أزمة الحداثة، ص 100.

(46) نفسه، ص 100.

(47) البويطيقيا، فن صياغة اللغة الشعرية، ص 254.

(48) حركة الشعر الحديث في سورية، أحمد بسام ساعي، ص 250.

(49) نفسه، ص 140.

(50) نفسه، ص 523.

(51) نفسه، ص 496–497.

(52) يعني هذا التحرر من اللغة باعتبارها وسيلة للتعبير إلى اعتبارها إيحاء.

(53) أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، منير العكش، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979م، ص 14.

(54) حسن مخافي، ضمن: نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، ندوة مجلة الآداب بمشاركة نجيب العوفي ورشيد المومني وحسن مخافي، إعداد عبدالحق لبيض، مجلة الآداب، ع 12/11 نوفمبر – ديسمبر 1998م، ص 84.

(55) ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء، رجاء النقاش، ط 1، دار سعاد الصباح، الكويت 1992م، ص 160.

(56) الأعمال الكاملة، نزارقباني، ط 1، منشورات نزار قباني، بيروت 1993م، 48/8.

(57) إضاءات، نزارقباني، ط 1، منشورات نزار قباني، بيروت 1998م، 118.

(58) الأعمال الكاملة، ص 128–129.

(59) إضاءات، ص 128–129.

(60) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 7/303–304.

(61) نفسه، 45/8.

(62) اللغة المستحيلة، الأعمال الكاملة، 157/6.

(63) الأعمال الكاملة، ص 422/8.

(64) إضاءات، ص 130.

(65) الأعمال الكاملة، ص 438/8.

(66) زمن الشعر، أدونيس، ص 77.

(67) شعراء الأرض المحتلة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 158/3

مراجع البحث

(1) أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، أحمد المعداوي، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب1993.

(2) أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، منير العكش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت 1979.

(3) إضاءات، نزار قباني، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت 1998.

(4) الأعمال الكاملة، أدونيس، ط5، بيروت 1988.

(5) الأعمال الكاملة، نزار قباني، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت1993.

(6) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء 1986.

(7) البويطيقا، فن صياغة اللغة الشعرية، علاء الدين رمضان السيد، مجلة علامات في النقد، ع: 28 يونيو1998.

(8) ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، رجاء النقاش، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت 1992.

(9) حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، الدكتور أحمد بسام ساعي، ط1، دار المأمون للتراث، دمشق 1978.

(10) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1997.

(11) ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت 1983.

(12) زمن الشعر، أدونيس، ط3، دار العودة، بيروت 1983.

(13) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين إسماعيل، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت (د.ت).

(14) شعرية الغموض، قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي، عبد الكريم مجاهد، ط1 منشورات الموجة، المغرب 1998.

(15) في الشعرية، كمال أبو ديب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987.

(16) قراءة في الخلفية النظرية لتجربة نزار الشعرية، عبد العالي بوطيب، مجلة علامات في النقد، ع: 32، ماي1999.

(17) من الصورة إلى الفضاء الشعري العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل (قراءات بنيوية)، د. ديزيريه سقال، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت 1993.

(18) الموسوعة العربية الميسرة، بإشراف محمد شفيق غربال، دار الجيل والجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، 1995.

(19) موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، شوقي عبد الحكيم، دار العودة، بيروت (د.ت).

(20) نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، ندوة «الآداب» بمشاركة نجيب العوفي ورشيد المومني وحسن مخافي، إعداد عبد الحق لبيض، مجلة الآداب، ع11/12 نوفمبر – ديسمبر 1998.

(21) نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تأليف روبرت هولب، ترجمة: دكتور عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.

(22) L'acte de lecture، théorie de l'effet esthétique، Wolfgang Iser، traduit par Evelyne Sznyeer، Pierre Margada، édition Bruxelles.

* * *

سيد نبضي.. أنتَ..

مازن شديد

الأردن

تغمرُنا بالحبِّ،
وترحلُ عنا..!
تتركنا في مملكةٍ نجهلها
لا نعرف فيها غير الحزنِ،
وطعم الجمرْ
قاسيةٌ طرقاتُ الساحلِ،
من غير جيادكَ،
شاسعةٌ غاباتُ الدمعِ،
بدون مناديل يديك
قاحلةٌ كل بساتين البحرْ
تغمرنا بالحب وترحل عنا
تتركنا في هذا الزمن المعتمِ،

نتخبّط كالغرباءْ

بين مجاهل هذا البرِّ،

وطوفان الماءْ.

***

من غيرُكَ توَّجني بالبرق،

وأكليل النرجس،

وأغاني الليل،

وكوَّنني هذا التكوينْ..؟

من غيرُكَ لوَّنَ أيامي،

هذا التلوينْ..؟

****

سَندي أنتَ

وعُرسي أنتَ،

وأنتَ قناديلي

سيِّد نبضي أنتَ،

وأنت هتافي وزفافي،

وصهيلُ خيولي

قُم لملمني بين يديكْ

دعني أتجول في خُلجانِكْ

أَكتمِلُ بإيوانكْ

وأغني، للوعدِ القادم من عينيكْ،

كي تزهر أغصان الروح،

باغصانك

كل طيوري في أنحاءِ الدنيا،

واقفةٌ،

فوق مشارف هيئتكَ العُليا،

تنتظر الراحة في بستانكْ

***

خذني كوِّني وطناً لكْ

عطراً لخيولكْ

برقاً يتلألأ في ودیانكْ

نبعاً بين ضفافِ القلبْ

وطوِّقني بالحب

قدري أنت

آخر ميناء لي

آخر قنديل في عتمةِ هذا الدربْ،

وآخرُ منزلْ

لا ترحل..!!

* * *

السماء

مجيب الرحمن هراش

اليمن

والسماء،يقال:على قدها أن يظل مليحاً شفيف الكسا

والسماءُ يقال: تحب فتاها الجميل الذي لا يحب النسا

ويقال الكثير،فمن يا ترى سيدون من كلِّ هذا الأسى؟

***

عانس هي تبدو أمام الجميع وتبدو فساتينها أعنسا

عاقرٌ هي، مأخوذةٌ بالمكان، بأشيائها، بالضحى، بالمسا

فاقعٌ لون أدمعها..دائخ شعرها ال..كان في ذاتها قد رسا

آه كم هي مذبوحةٌ في (لعلَّ) ومصلوبةٌ في مرايا (عسى)

ليتَ لي ناقة أو حماراً لأحملها، ولأسقيها أكؤسا

بضة هي لكنَّ بي رغبة..ليس بي لأقبل أو ألمسا

فبليني..استعاذت بقلبي من الحبِّ..من شر مل لي به وسوسا..

ويقال/ السماء..ترى أين هي أين، يكل هذا الأسى؟؟!

***

كنت ألمح في مقلتيها مخالبَ مفقوءةً وضحى أملسا
كنت أسأل: أين الرياح التي انطفأت، والضياء الذي أفلسا؟؟
كنت أجهل ما كنت أفعل حين يبارحني صدرها نرجسا
أنتمي كالعصافير كنت إليها، وكانت ترى قدري مشمساً

***

شاطيء النور باضَ صديداً جديداً من الأمنيات اللواتي اكتسى
حاولت أن تخاف ولكنه هو في نفسه خيفةً أوجسا
هو لم يتبين إلى أيِّ حدٍّ عليه قست أو عليها قسا
ها هما يعرجان معاً في أصابع أغنيتي مغرساً مغرسا:
فتشا عن مكانٍ جديدٍ أكون أنا فيه مختفيا..واجلِسا
قابلاني بشيءٍ من الصمتِ لم يفهما ما قصدت و لم يحدسا
حاولا .. ربما تعبا.. ربما نسيا .. ربما نعَّسا
اذهبا من هنا..ذهبا من هنا – لا تخافا رجاءً ولاتيأسا
السماءَ يريدان كانا فهل وجدا وجدتْ، منهما أتعسا؟!

***

ذلك النور فهرس ما فاض من حزنه ثم ألفى الذي فهرسا
راودته التي هي في بيته فأبى، والتي هو في ...فاحتسى
راودته السماء فلم ييتئس..و لم يك من جمرها أبأسا

كان أجمل منها كثيراً كثيراً وكانت سراويلها أشرسا

ويقال: السماء هي الآن واقفةٌ حيث يمكن أن تجلسا

حيث يمكن أن تتفرج، أن تتعرى تماماً وأن تلبسا

حيث يمكنها أن تصلي وتلهو وتشوي الأصابع والأروسا

حيث يمكن أن تتمنى: كأن الإله ارتدى أضلعي سندسا

وكأن الإله تخلى عن الكون وابتاع لي وله (مفرسا)

وكأني تزوجتُ منه وعلمت شدقيه بالماء أن ينبسا

***

ويقال: بإمكانها كان ألا تعاشر فرداً بها دنسا

وبإمكانها أن تلوح –كما قبل– أطهرَ، أو أن تُرى أنجسا

ويإمكانها أن تكون – ولكنها لم تكن أبداً – مومسا

* * *

دمشـق..

محمد أحمد الفقيه

السعودية

على الثرى من تباشير الهوى عبقُ..

وبين كفيـك للتاريخِ مُنطلقُ..

وفي مداكِ الرؤى الخضراءُ باسمةٌ..

وبين عينيكِ للعشـاقِ مُغتبقُ..

ما جئتُ في ليلةٍ والحبُ يجمعني..

إلا وكللني من فيضكِ الألقُ..

يا أرضُ ما برحتْ بالمجدِ عامرةً..

وفي مضـاربها للحقِ مُستبقُ..

على ثـراكِ بنينا من جماجمنا..

مجداً مع شاهقِ الأفلاكِ يعتنقُ..

على ثراكِ بنينا المجدَ فارعةً..

غصونه..فانتشت في أفقنا العُذقُ..

دمشقُ يا زهرةَ التاريخِ.. يا عبقاً..

ما زال في خافقاتِ الريحِ يصطفقُ..

دمشقُ يا زهرَ أحلامي..ويا وتراً..

ما زال يُطربني حيناً ويختنقُ..

عواصمُ المجدِ مذ ازدانت مفارقها..

وأنتِ كالبدرِ لا يخبو له فلقُ..

على ثراكِ قرأنا كل ما كتبتْ..

يدَ الزمانِ..كتاباً ليسَ ينغلقُ.

***

دمشقُ يا نبضَ أوردتي وقافيتي..

إذا امتطيتُ حروفاً..مسها القلقُ..

وقفتُ في ردهةِ التاريخِ أسأله..

عن الوليد وعن أمجادِ من سبقوا..

عن المنائرِ ما زالتْ مآذنها..تبكي..

وفي حلقها غصصٌ لو يسعفُ الرمقُ.

من واقعٍ لم تعد تكفيهِ أدمعنا..

ولا الرؤى إذ همت في الساح تحترقُ.

«أرثي لك العُرب..» مذ كانوا جبابرةً..

واليوم في قبضة الأعداءِ قد رُبقُوا.

*****

دمشقُ يا صبو أحلامٍ أهدهدها..

وفي مداها الرؤى الخضراءُ تستبقُ..

من خمرة الورد في خديكِ زنبقةٌ..

وبين عينيكِ.. تاريخ الهوى عبِقُ..

إليكِ أرسلُ أشعاري مضمخةً..

بوابلِ الحبِ.. بالنَّوارِ تحتبقُ..

وعداً.. بأن نلتقي في ذاتِ بارقةٍ..

ظلي على الوعدِ مهما طالت الطرقُ..

* * *

بـــرج الفـــراغ

منير محمد خلف

سوريا

فيا وطناً !

يا حنين يديك

ويا نجمةً في سمائي الأخيرةِ !

هلاّ تركتِ لأبخرةٍ في مكانك

أن تتغنّجَ ..

أو لتزخرف ليليَ

حول قصورٍ لعطركِ ؟

هل ليمامة صدرك

أن تستحمّ بضوء انتظاري

وأن ترتدي كرز الوقت ؟

لا تجعلي كنه صمتكِ

ـ هذا المسا ـ

غير لبلاب يتميَ .

.. هل زغردتْ نبتةٌ في يديك

لتأويل برجي الجديد

وفضح احتمالٍ أكيدٍ

لتدوين هذي القصيدةِ ؟

هل لطفيف انتمائك

أن يحتويْ بذرةَ الشّوق ؟

.. من أرض عطرك أصعدُ ،

سوف يتوّجني

برقُ طلّتك القزحيّة

يفركُ خوفي

على بعض حزنٍ

تيبّسَ صاعدُه

كأنين القطا في سراب المواسمِ .

أُشعلُ موج اليقين

على أرضك الماءِ ،

هل لخفايا الأنوثة

أن تحتفي

بحنين يديّ

إلى المجد في قاع صمتك

أو بئرك الـ أتطلّع منها إليّ ؟

وأرقبُ شمع هلالك ،

في برزخ الفقد

أمسح دمع الحروف

أخاتلها كي أراني ،

أسائلُ : هل ترك النهرُ

في خدر الوقت خوفي

وهذي الحماماتُ خمساً يصلّين ؟!

ما للوجوهِ

تخبّئ غمّازتَي ياسمينٍ ؟!

وبيروت

تنتجُ قافلة الضوء عند يديك ،

تباركُ فيك نهوضَ «ألأنا : نحن»

تتركني في مهبّ الجمال ،

فألمس حنّاءَكِ المتمدّنَ

حتى تصير يداي غروباً

يلمّ نجومَ الرّضا

فوق ليلكِ

أقصدُ رأسك ،

ما من مكانٍ
يقي برد فطريّتي ،
.. سأفكّ غموضي
وأفتح (إيميلَ) سربكِ
أجري وراء الغيوم
وأكشف عن وجهك الكستنائيِّ
عن زرقة الفتنة
الـ ما وراء اشتعالك ،
قدّامَ صبح هطولك
أعرف أني تعرّفتُ فيك عليّ
فلا ضوء يمشي ..
ولا صوت يأتي ..
ولا قططٌ في الشوارع تغفو ،
عليّ إذاً
أن أمرّن قلب الشموع
على نار بعدكِ ،
أن أتفرّغَ مثل السّيول
بعدّ الخسارات بين الضفاف
وسنبلةٍ لا تكوّمُ حول مدائنها
غير عرس الندى

وجراد الظنونِ ،

إذاً ما عليّ

سوى أن أمرّغ شوقي

بطين انتظاركِ

أن أتقلّبَ مثل الفصول سريعاً

وأن أتمعّن في ليل عينيكِ

حتى تصيرَ يداك «أنا»

في يديّ .

* * *

قلبي عصفور يجف

نادية ثبيت

السعودية

كيف يلتقي ماء السماء

حين يحط على وجه البحر الذي يجاورنا

كلّما راودتني الفكرة أشعرُ أني سأجف

حسناً أنا مغرمة بكَ حقاً

فقط شيء من موسيقى الدانوب الأزرق لتنقذ الموقف

أنا أحبكَ

وأعلمُ أن خطي لم يتغير

وأعرفُ أن السياسة تقتضي دار نشرٍ تُسوقُ لرواية جديدة

وقلبي عصفور يخبئُ في جوفه فراشات حقول نائمة

هي جميلةٌ حقاً

لكن ما جدوى الجمال والسماء لا تمطر خمراً معجوناً بالمكاتيب !!

كانت مرة واحدة

كان الكلام فيها طوقاً من زهور برية

وشعرتُ في اليوم ذاته أني كنتُ أميرة في ثلاث دقائق

بمعنى أدق.

أنا

تهزمني تفاصيلك الصغيرة

ويهزني أكثر حضوركَ المستحيل

لا أعرفُ كيف يكتبون قصائد الحب

بدون أن يعنونونها بـ أحبك. العارية

ويختمونها بقبلةٍ طويلة لا تعرفُ الضجر

ألم تقل خذيه إلى غيابت الجُبّ

أنا مازلتُ أبحث عن جُبٍّ

جبٌّ لي وحدي

ولكن

ليس لديَّ يد كافية لتسرقك

ألم يخطر ببالكَ أنكَ انتزعت أصابعي !

تعال قليلاً

ولو كتلويحة شفق

سأرحبُ بكل معاطف صمتك

ونبوءة البيانو الذي تحب

سيروقني عزفك الصاخب
حين تأتي وحين تغادر
لأن قلبي عندها سيُشبه أجراس الكنائس
لكَ أن تتخيل كيف أتساقط نحو سماء أعلى

* * *

نقر فوق الصمت

نجوى المجاهد
أمريكا – بوسطن

أنا الآتية من مشارف الحزن ومدن الأنبياء
ممنوعة من الحب .. وممارسة الكلام
خلف جرحي تكمن .. متاهة الشجر
ولوعة الفسحة على مدى الأفق:
أخاف عليك من لسعة الجنون والروح
من عبق المدن المضمخة بفتوة الجسد والاعتناق.

******

كيف تستيقظ الشمس على كفيك كزهرة الموت
أنا التي يغتالني الوقت فوق مدائن الخراب
أنا التي أشاكس ظل المدى.. و أنمو فيك..
كالسحابْ
أتأبط ما تبقى لي من العمر.. والنشيد

وأسير مسربلة بين الوميض والسؤالْ.

******

ممنوعة من الحب.

تأخذني السماء حيث اللامكان

بعيدا يأخذني غموض السحر..

أقطف الحب من حدائق عينيك،

أعيش عزلة الحواس.. في مدن الضياع،

تموت كل قصائدي..أضعها جسدا مهترئا

من النبض والبرد.. .. وهتافات الموتى

صامتا إلا من وشوشات الدجى،

وحفيف الروح يكسو منابر الصمت

تاه تيهي عن هسيس الفصول

طفت معالم الحكاية

ووقفت في منعطفات الروح

أنظر بجرح الوطن فغادرتني حقيقتي؛

سأشفى من الحب..ولا خلاص من مجوني ..

ومن الحرف.. والبوح.. والصراخ الجميل.

أطارد الهواء..

أقتل موتي فيك

أشرب سواد الماء

وأركن في آخر الوقت

أرتل الصمت، وأغازل الخيال في براري السنين..

******

يثرثر قلبك في صلواتي..

يناجي دهشتي.. أفترش ما تبقى من لغز يعيد توهجي

على صفحات المطر .

أطفئ ناري بماء الحنين

أغلق كل بوابات القلب

وأنام في خيالك الأبدي.

وهشيم الظلام.. وعراء الحب،

أغمضت كل عيوني المثقلة بالنعاس

وبدأت أكتبك في صخب الشتاء

فانتابتني هلوسات الجسد.

دثرني بقشعريرة الفصول

وبلذة تتعثر في آخر خجلها،

امنحها بهاء الذات

واكتب آخر الكلمات...

أنا الآن سأمضي..........

سيدة الخلود

يحيى عمارة

المغرب

حينما تركوها وحيدة تحنانها

قرأت ظلها، ذاتها

ثم أنجبت الطفل من جرحها

أمسكت صبرها من جديد

فغابت بعيدا

لكي تتشظى علانية

وتكمل دورتها

دورة دورة

في شهادة خيمتها

هي عنقاء لم تنس حكمتها

زغردت في جناح الدجى

أخذت سرها من حديث الحصى
شيدت من سوار الصديقات
صرحا شبيها بثورة ماء
تقدسها ذكريات البشر
هزت الجذع من قلبها
أيها القلب
من ذا الذي يدهش الكون كله في لحظة
لا تليق بنا
نظرت خلفها
ثم قدامها
وجدت بومة
عينها وسن في الهوى
صرخت بين مشبك من رصاص
وحذاء سداسي
أنا في غياهب منسية
لم يشاهد بصير دموعي
ولم يسمع الغمة القاتلة
في سمائي أنا
عقرب همجي الضلوع
يسرح سمه في لغتي

في رؤاي وفي خيمتي
بومتي ضحكت من ندائي
وأضحت قصاصتها لعبة
بين مخلب ذئب وثعلب كاسر.
بومتي
لحمها فارق القطف
قبل المواعيد
عزتها صبت العرش
من بحر جرحي
في النبيذ البارد.
حينما تركوها وحيدة تحنانها
سمعت شاعرا
يستغيث إلهه، يرجوه في بيت قصيد
حكى ما جرى للحبيبة
تحت جناح الدجى
أقبلت كالسحابة فيها بقاء الصمود
وعشق الحياة
جمعت كلمة الأنبياء.
تساقط منها غناء الصغار
فكان فضيحة هول لجرم الجبابرة.

قصفة أسرعت خطوها

كي تداهم صدر رضيع

ودبابة الكركدن تسير على مهل

تطعن البيت والورد

خوفا من النبت يأتي اشتعالا

كزحف ربيع.

حينما تركوها وحيدة تحنانها

بين وجه شحوب كريش الغراب

وبين يدي جنرال سعيد بعسكره

قامت السيدة

من رمال الشهيد ، لتكتب من دمه

آية ، آية ثانية:

يا جهاد الحمام، ويا مصطفى الانتفاضة

يا درة الثائرين، ويا آية الأرامل

ليس للخوف أقنعة في جباهكم

ليس للغادرين بقاء على ساحة

أبعدتها يد الله من أجل أرضكم

وحبيبتكم تبعث الآن من لحدكم نصرها

حبها من جديد

فلا تحزنوا

علمتني تواريخ شرق ، حكاياه
كيف أفسر موقف حب الغناء
وأقرأ أنشودة الشهداء
وكيف أقاوم عن ماء أرض
وكيف أبث صفاء العلا.
علمتني أغاني الرعاة وناي الجبل
أن أعيش بدائي وجوعي ردائي
وأرغم أعداء قمحي
أعلمهم كيف تصبح أزمانهم رحلة
في رحيل بلا عودة
فأنا سيدي قال لي
اصبري صابري
فغدا ستجيء الأماني التي تقلق الحاقدين
من صغير شجاع يداه بروح الحصى
تلمعان
يدان مملوءتان بسر المطر
من رذاذه أرسم فجرا
أخط حروف الحجر.
أيها الكركدن غني بقتلاك أنت سابح أنت
في دم فاكهتي.

فإذا كان بيتك أبيض أسود
يهديك دبابة لتدوس حقولي
فلي برتقالة طين
ولي عوسج من صغير ذكي
تربى على ما تقوله أمه حين يعسعس ليل
ويرخي سدوله في سفن الجرح والمبتغى
يا بني سعادة حبك في كلمة قالها
هدهد لنبي فكان له النبأ اليقين
يا مدينة معتصم رضعت من حليب المدائن
أجمل أغنية
يا مدينة فهد الوغى كشفت عري بومتها
صرخت في سجنجل عالمها
كسرت بسمة ثم قالت
إليك دليلي
فيا كركدن ويا صاحب الهيكل المنكسر
جئت للعالم المتبقي
وفي ثغرك الخائن الأفعى
عابر أنت في ليلة العابرين
عابر أنت في حائط المبكى
عابر أنت في كفن

منذ الأزل

عد حيث كنت

فكل لغاتك أجوبة في خواتم من سفر

في جوازات بلفور

في وعد غدر الحدود الشتات

أنا لغتي وطن وحبيب

يناديه رب الملكوت

مسجد الأقصى

فارحل عن دياري

وفتش لك الآن عن مكان شبيه

بفج مياهك

بريح هوائك

إني عشقت صلاتي مماتي

مع الأخت في مدن

أخذت سرها من حديث الحصى

* * *

التماهي المفرط مع الشعر
هذا أنا

مراد بن منصور
شاعر وناشط ثقافي
تونس

قبل أن أفيق من حلمي الطفولي.. كان الشعر في مخيلتي يجسد المدرسة بكل تفاصيلها .. أناشيد نرددها في اندهاش وفضول وحماس لنيل رضا المعلم.. ثم تحولت تلك الأطياف المبعثرة والصور الغائمة إلى وعي لذيذ ومتعة طاغية .. إلى ما يشبه الاحتفال.

صرت أنام وصلوات الشابي في هيكل الحب تحرسني في هدوء غريب واكتشفت فجأة أني قادر على الانتقال إلى المرحلة الأخطر، مرحلة اقتراف الشعر وسط ذهول مجتمع لا يحتفل بالشعر.. بل إن البعض منا أفراده سخر من هذا اللغو واعتبره جنونا حقيقيا وخروجا عن نواميس القرية النائمة في أكف فلاحين كادحين، وبدأ الحلم بقصائد متعثرة وبسيطة، بساطة بيتي المغطى بالقش والقصدير، ثم بدأ كل شيء يتغير بعدما انتقلت لقراءة الروايات العالمية، وقد كنت

أقطع عدة كيلومترات مشيا لأحظى برواية من رفوف المكتبة العمومية ..أعود بها ظافرا للحقل، أفترش التراب وفيء زيتونة لأبدأ الرحلة غير عابئ بصوت جدي الذي يدعوني لحلب البقرات.

وتنوعت المطالعات بدءا بماركيز، مرورا بتشيكوف ودستوفسكي، وصولا لكتاب يابانيين كثر.. في الجامعة أثرت دراستي للسينما كاختصاص ضمن تكويني على نصوصي مثلما أثرت الرواية تأثيرا بينا، فاكتشفت أن للشعر روافد ينهل منها لينبض بالحياة والاختلاف، الآن ..أحاول دائما أن أعطي القصيدة من روحي لأني أرى أن العقل بدأ يلعب دورا رئيسا في كتابتها، لكني وعقب ولادة كل نص أشعر بإرهاق شديد، ثم بنوع من الانتشاء الغريب والطفولي مما يوحي بتورط عميق ولذيذ مع القصيدة.

وأحيانا، إن لم يكن دائما، أترك الشعر للشعر وأغادر تلك اللحظات الحميمة مع الورقة حين يتعلق الأمر بموعد مع أحد الأصدقاء أو بمناسبة اجتماعية ما .. مما دفع ببعض الأصفياء إلى القول إن قصيدتي تختلف عني .. وأنا بدوري أتهمهم بالتماهي المفرط مع الشعر .. قولا وفعلا، وأقول: إن الشاعر يمضي دائما في تشفير العالم و تلوينه وفق رؤاه، لكنه لا يلون نفسه ولا يشفرها حتى لا يصبح مركبا وصارما في نظرته لذاته والآخر، مع الوعي الرفيع أنه القلب النابض لكون تصحرت فيه المشاعر و ارتبكت فيه المفاهيم وانقلبت فيه القيم ... هذا أنا .. أبحث دائما عن ذاتي فأجدها متوهجة داخل النص، تقتنص اللحظة بكل تفاصيلها المربكة والخائنة.. علاقتي باللغة علاقة عشق أزلية، وبالتفعيلة علاقة انتصار لضرورة تواصلها، بالرغم من تلك الطبول التي تدق هنا وهناك، معلنة موت القصيدة الحرة وولادة النص الجديد.

فما يشدني لقصيدة التفعيلة أنها قابلة للتكيف مع كل أنماط الإيقاع، سواء

كان خافتا أو ثائرا، بالإضافة لسهولة توزيعها بصريا، وهذا ما يعطيها أجنحة متجددة.. يخرجها من الجمود الذي قد يصيب الأشكال الأخرى، وأقصد بذلك القصيدة العمودية مع المحافظة على ميزة الإيقاع الذي يستطيع شاعر مجرب التحكم فيه وتطويعه ليبدو مندفعا أحيانا وخافتا أحيانا أخرى .. بهذا تحصل المعادلة فنتنقل بخفة بين أنواع إيقاعية شتى، ما يقترب من النثر وعماده التدوير وإطالة الجمل الشعرية واعتماد أسلوب الحكي، وما يقترب من العمودي عبر الجري وراء القافية وتقصير السطر الشعري، وقد نجد كل هذا داخل نص واحد، فتتحقق كما أشرت المعادلة وتغدو القصيدة أشبه بفسيفساء متعددة الأشكال والألوان، وفي ذلك ميزة وانفراد لا تقدر الأشكال الأخرى على تحقيقه.. ثم.. وهذا ما لاحظته مؤخرا في إطار التجريب أو الفانتازيا الإيقاعية أو الحنين إلى التفعيلة، يعمد بعض الشعراء وحتى الكبار منهم إلى تضمين مقاطع موزونة داخل نص نثري، قد نندهش من ذلك لكننا نكتشف أن التوظيف كان لغاية الهروب من رتابة ما في إطار التنويع ليصبح النص خارج التصنيف.

إن نص التفعيلة، شئنا أم أبينا، مازال حيا وهو قادر على العطاء لمائة سنة أخرى، لأنه بكل بساطة نص مفتوح قادر على التحليق بعيدا وفوق لو صاغته أصابع شاعر متمكن يدرك جيدا اقتناص الصورة وتطويع اللغة بما هي أداة نتملكها ونسيطر عليها دون أن تسيطر علينا. أختم بطرفة حصلت لي مع أحد الدكاترة العراقيين في إحدى المنتديات، حيث عقب على نصي على أنه قصيدة نثر قائلا: ما هكذا تكون القصيدة المنثورة.. اندهشت حقا لرده وقلت له: إن القصيدة.. كل القصيدة كتبت على المتدارك.. و لم يكن الوحيد من أخطأ التقييم ولن يكون، هذا أنا بكل بساطة أتفيأ الشعر.. أعطيه من روحي ووقتي الكثير ومدرك أن الطريق مازال طويلا تحفه الأشواك والمصاعب، لكنني مواصل فيه وموغل في ثناياه رغبة في الوصول إلى شجرة ما أكتب على جذعها الأبدي اسمي بأحرف من دماء.

قصائد:

القطيع

تصدير

أزمة الإنسان العربي جدار في ذاته وجدار خارجها
وبين الجدار والجدار مطر قد يهمي وقد لا يهمي

لقريتنا
حين كنتُ صغيرا
يدان من الرّيح
غيمةُ سكرْ
ورأْس عظيمٌ يُطلّ على الأفق المستتر
....
وحين كبرتُ تغيّر لون الغيوم
وسافَر طيري إلى الشّمس ذاتِ خريفٍ
وظلّ الجدار المقابل
يصطاد ظلّ السماء
ولون المطرْ....
سيهْمي المطرْ
* * *

أنا وخياليَ نوْحان في جسد النائمين
تركتُ الجدار المقابل سُدّا لأنفاسنا
وهبْتُ النبوءة للموت هذا الخريف
فلم يتّقِ
كان فظّا كدأبه
مُرّ الدّموع
وعدتُ لحلم الخطيئة
أكبرَ...
أكبرْ...
فضجّ النّشيد القديمُ بصدري
و لم يتكسّرْ
وأُدركُه الغيم في صلوات الجياعْ
فتصْرُخ بي هدأة الشّمس
حتّى انتهتْ للقطيع المشتّت خلف الحقيقة
عذْبًا ....
حجرْ...
أنا قلتُ لا
بذلْتُ لكلّ القوارب بحرًا
وأشعلتُ في القفر
نارَ القِرى

سيهْمي المطر

* * *

أرى الغيم يمتدّ في جسد الكوْنْ

يلُفّ الرّؤوس الوديعة للدّوْحِ

يُربك لون الجدار المقابلْ

أراني...

وهامة ظلّي تُسابق ظلّ السّماء

تعانق فيء الغيوم الشّريدهْ

ويعلو المديح

لصوت المصلّين شوق لزرْع

ووادي

وحين أعود مع الفجر

كان الزّجاج الملطّخ بالقطرات الفريدةِ

يجترّ رعب الفراغ

وينْظُر للرّيح

تحمل في كفّها المُتراخي

غبار البوادي

ونوْح البشرْ

سيهمي المطرْ

* * *

يمرّ القطيع المبعْثر
خلف الزّجاج الغريب
لعينيّ بُعدٌ جديد
وزاوية في غروب الحقيقهْ
ويسْكُب راعي الدُّمى في دمائي
بياضا... سوادا
مزيجا من الأُغنيات الرقيقهْ
وتنْفلت الضّحكة من دمي
لتنْسف باقِي الزجاج المبعثر خلفي وتحتي
تُعرّي الفضاء الذي ينثر الكلأ المنزوي في الجدار
يمرّ القطيع
ويسْحَب أنفاس راعي الغيوم
.... أنا
من ملوحة دمعي أشكّل بركة ماء
و أزرع قمحا لتخضرّ نافذتي
ونخيلا لأدفن حَرّ الشّعاع
وضوء القمرْ
سيهمي المطرْ
* * *
لظلّي بقايا حريق شفاه معفّرة بالحصار

وتنهض من جوفها
لتزفَّ لأرض المدى ثورتي
وأحمل ما بعْثَر الفجر من قطرات النّدى
قطرةً ....قطرة ً....
ويدي المستبدّة بالشّوقِ
تنْثر في الغيم
نطفة بَعْث غريبهْ

.....

أنا أستحيل جنونا لذاتي
أنام مع البحر حتّى تجفّ البحارْ
و تقتطع الشّمس من عَرقي
قطرات لغيم سيأْتي
ولي ما نشرتُ من الضّحكات السّجينة
فوقي وتحتي
سماء لظلّ الستار المزيّف....
مازلت أنسف وجه الزّجاج
أحطّم كلّ الجدار الذّي في الجدار
وأصعدُ
أصعدُ
خلف الحجرْ

سيهمي المطرْ

* * *

قريبا

سأجتاز نافذتي والزّجاج

وخلف المكان الذي في المكان

جناح لسيزيف

وعطر لأنثى

تُقبّل فارسها تحت ضوء الشّموع

ولوحة شاعرة

تحتسي الموج من نظرات زعيم القبيلهْ

ونافذة من ظلال

تُراقص أنفاس طيرٍ مسجّى

ولمّا سئِمتُ حفيف السّتار

تطاولتُ فوق الغيوم المسافرة في دمي

لأبحث عن وطن في ضلوعي

لأنثى تقاسمني جمرتين

لأنثى تقاتلني مرتينِ

لأنثى تقبّلني قبلتينِ

لأنثى إذا متُّ لا تنتحرْ

سيهمي المطرْ

* * *

أنا أتسَامق جرحينِ

أبلغُ حزن الأنا في أنايَ

أثبـّت بعضي على بعض طيف

وأخطو لشرفة سيزيفَ

هبْني

حصانًا

جناحين إن أمكن الانبثاق

خُطايَ

كلاما لأنسى

نبيذا لأنسى

ستارا لأنسى

وحطِّمْ طواحينهم وتمنّى

بلى

كنتُ وهمًا

بذلتُ لكلّ القطيع المبعثر

نارا وجنّهْ

ويعلو النداءُ

مريضا كجوفي

بعيدا كمرسَى

وحين اِستكانَ

تهاويتُ فوق الرّؤوس المعفّرة بالغبار لقومي

فأين وكيف و ماذا سأنسى ؟

سيهمي المطرْ

* * *

أنا جالس في نحيب المداخلْ

قذًى في عيون المسافات

كنت أنا

فهَب أنّ نوْل الرّذاذ اِستجابْ

وهَب أنّ قفري تولّى وغابْ

وهَب أنّ أنّي جدار لِبابْ

فهَبْ أو وهُبْ أو وهِبْ

سأكون

مديحا لهذا السّتار المخاتلْ

مديحا لهذا المديح المخاتلْ

توقّفتُ في قفر أرضي قليلا

أعدُّ المنازلَ تلو المنازلِ تلو المزابلْ

فلا شيء في الشيء أكبر منّي

أمدّ يدي ما تطال ليهمي

رذاذ فيُحيي عويل المعاولْ

فلا القاتلون توطّن فيهم

جميل الرُّؤى وسموُّ المُقاتلْ

ولا الرّيح ألوَتْ بصدري فعرّتْ

دموعي وظلّ الجدار المقابلْ

فقط سوف أدعو السّكارى جميعا

لموتي

وموتي احتراق المطرْ

* * *

دعي يا مطرْ

حكاياتنا في سواقي الحقولْ

دعي كلّ طفلٍ صغير

ينام على الأغنيات الحزينة

للانتشاء

جناحاي ينتشران

مع الرّيح حلماً

مع الحُلم حلماً

فذا القفر أكْرى بصدري ستارا

لأنثى إذا متّ

لا تنتحرْ

دعي يا مطر
خطايَ تجذّف أين تشاءُ
وتصعدُ
تصعدُ أين تشاءُ
فبيني وبيني مسافة غيمهْ
وبيْني وبين السّماءِ السّماءُ
سيهمي المطرْ

* * *

أنام وأمنيةٌ في عيون الصّباح
بأن يُصبح الكون أبيض
وأن أتذكّر شيئا قليلا من القمحِ
والنّاس بين القطيع وبين القطيع
ستار لأمنية ثانيهْ
يدقّون في القفر
ظلاّ ينام وينهض
أو يربكون الحضارة حتّى تجوع
أنام و لا حلْم لي
لم أزلْ حلْم نفسي
أُشكّل لون الجدار المقابلْ
وأبحث في نظرات الزجاج المحطّمِ

عن صورة للحقيقهْ
وأجتاز نافذتي ربّما
سأكون أنا
أوّل الفاتحين لأدغال ذاتي
وينبثق الصّوت من أيّ أرض أراها
دعِ الوهم يصعد للحلم
يحطّم أقنعتي وجنوني
يلفّ الجدار المقابل في جمرتين
ويرسم من قطرات دمائي
حصارا
لغيمتنا الآتيهْ
سيهمي المطرْ
* * *
أنا قادم من جراحي وحيدا
يدي وطن في حضارة جسمي
أبي وطن في حضارة شعري
دمي مطر في فداحة جرمي
وحزني اِحتواني صغيرا
زمان التحفتُ الغيوم البعيدة
في ذكريات المطرْ

تداعى الجدار الأخير
وما عاد يفصلني عن قطيع الذّئاب
سوى قطرة تائهه
وأدنو
(كما كنت أدنو من الموت حين ولدت)
إلى شفتيها
ضئيلا
تدقّ النواقيس
والظلّ يهرب منّي
خطـايَ
ستار الجدار
عبثيّة سيزيف
جناح الغيوم
ملامح أنثى
جنوني
طقوس الجياع
ضجيج السّكارى
أنـايَ
مديح المصلّين تحتي وفوقي
صلاة المدائح فوقي وتحتي

تدقّ النواقيسُ لا شيء يأتي
متى يصبح الموت شيئا كشيء ؟

* * *

أجرُّ القطيع ورائي
ولا نار تتّقد في يديَّ
ولا وجه أنثى
سأجتاحُ ذاكرتي المتعبهْ
وأرسم بعدا وحيدا
لنافذتي والزّجاج
أجرّ بقايا الغيوم
جناحايَ
ظلّي
دمائي التي شربتْ من دمائي
وأطْرق باب الجدار المحطّمِ
لا ماء يسبح في العتبهْ
فقط كلمات لمن عبروا في حفيف المسافة
واللاّجدار
(ألا فأمطري أين شئت فإن خراجك سوف يكون لنا)
أجرّ ورائي قميص الخطيئة من زمن غابر
هُمُ عند خطّ التّشابك بين الفضيلة واللاّفضيلة

لا يبصرون
فبشّر ذوي من تسامق منهم عذابا كبيرا
وحطّم حقول الأيمّة و الشعراء
ونفرا قليلا من القوم
لا يقرؤون المدائحَ
قبل وبعد اعتناق الوسادة فوق السرير
وناولْ حصاني
إذا عاد من رحلة الجوع
قدرا قديرا به من شعيرْ
وساوى كما جاء في الكلمات الأخيرة لي
بين أبعاد ذاتي وذاتي
فأنْتُمُ ياالله آخر من يستردّ الغيوم
(على قبح أشكالها)
من صلاتي
وآخر من يتكلّم تحت التراب وفوق التراب
سيولا
وآخر من يتسلّق درب الحضارة خلف الحجارةْ
و يقفز فوق الجدار المطلّ على
لحظة في طقوس المطرْ.

الأسماء والمكان

على جبل ليس يرعى الرّعاة
توّكأ ذئب على شجرة
يسمّى الحجارة والماء والطيبين الذين يجيئون من شرفات النّظرْ
أسمّي الحذاء الذي يطأ الأرض رأسي
أسمّي الخرائط ملهى
أسمّي الرّبيع الذّي يتوهّج في الكون فصلا بذيئا
أسمّي السّماء وأطغى
أحاول أن أتمدّد فوق المجال المحدّد قبلي
أصير فضاء ...
وأصعد ... أصعد منتحبا تحت نقطهْ ..
أُصيّره الحور قمحا
أخبئ ظلّي على نخلة في دوّار الطبيعة
ألتفّ حولي هديرا
وأدنو ...
بأوّل قرية فوضى
يسكن في قشرة المعركهْ..
بثاني القرى نجمة في القرار
ترى القوم يلتفتون إليها

يصلّون :

كوني تكون نساء

يَبتن بكل سرير معافى

يصلّون

يجرّ السّواد العظيم من الطيّبين

ويأكل من قلق الاخضرار

بثالث قرية فوضى

صبيّ يوسوس في الوافدين إلى الموت

استيقظوا من سبات المقابر

ثمّة أرض بمنعطف الشّمس

ثمّة ما يأكل الجائعون

وطاف الصبيّ بأسوار قريته يستجير

من اللّيل باللّيل

قيل تعتّه ......

وقيل أثيم يضجّ به الحبّ والاشتهاء

وقيل صبيّ

فقط أغلق الطّيبون مسالك مقبرة القرية...

عقروه

وشيّعت الرّيح أهدابه للقمرْ...

بعاشر قرية فوضى

تمدّد ذئب على شاطئ القمح

أمعن في لحظة الجوع

امتدّ فيها

تشظّى

تكلّم في آخر السّطر قال عواء

تلقّب ذئبا

وأكرى

* * *

تدلّت سلاسل من حائط في المكان

نحرت الكلام

و لم أنتظرْ مثلما قيل لي في الحياة كثيرا

تكلّمْ

أراه من الصّدر حيث أراني

ونحن انحسرنا بكلّ المكان الذّي في الفضاء

وعدنا أنا وهناك إلى واحة في الزّمان القديم

وعاد الشّرار إلى شذرات الجحيم

ومن سرّة البعث ألقيت وجهي على قافله

وقد صار لي جسد مارق

وحطام لقبر جديد

* * *

من الصّوت تقبل موجة صمت
لوشوشة اللّحم تحت المداخن
للهيكل الأبويّ
لطيف السّلام المغلّل بالنّار والعتمه...
لماذا ؟...
أطلّ
على سوأة العصر من ثقب ثدي الحضارة ؟
ولي في الرّصيف إلى منتهى الشّرق رأس سحابهْ ..
ولي في السّماء تراب وغيم وماء
ولي من قطوف العصافير ريش وألوان فوضى
و لي روح جدّي التي وعدت أن تعود
ولي جرّة ختمها في اللّغات السّلام
ولي الشعر والشعراء
ولي ما أشاءُ
وما لا أشاءُ ...
ولي ..
أتشكّل طفلا كأني التقيت الزّهور على جبل في الشّمال
وذوّبتها في يدي مزهريّة قمح
وسنبلة للمطْر ...

* * *

أكاد أراهم
يجيئون من شرفات على قرن نون
و يمتزجون مع الطّيبين معي
في احتفال مريض يسمّى الحياة
وفي قلقي يتصدّع صخر الوجود
وتبقي العظام
شرابا عن الرّعب والغلبهْ ...

* * *

أعيد الأسامي إلى هيكل البدء
سمّيت نوحا أميرا
وسميت طوفانه مملكةْ...
وملكه مركب عشق ورفض وأجناس شتّى
وسمّيت أنصاره شيعة و الخوارج أخمدتُهمْ في الهزيع الأخير من العربةْ ..
وسمّيت رأسي حذاء
ووجهي الذي يتألّق في باطن الحلم فصلا جديدا
وحزني غرابا
وقافلة الوافدين إلى الجمر موتى
تعقّبتهم في الخريف الأخير

وأصبحت نجمهْ ..

* * *

أكاد أراهم على المائده ..

لم يش أحد باقترافي جوادا من القمح

قالوا

بأَنّي توّهجْتُ فوق القُرى شاعرًا ونَوالاً

وقالوا

بأنّي سرقتُ بياض الجناحين من مرفأ أسود

كالصّباح

أكاد أراهم

يذوبون ينبثقون

يطلّون من شرفات الجسدْ

وأنا سيّد فوق أسوار ذاتي

أسمّي المدينة وجهي

وكفّي البلدْ...

* * *

أنفض عنّي أنايَ

وأدخلُ في اللامكان إلى قرية الغيم والأتربهْ

كنت وحدي على فرس في السّماء

وحولي تحلّق أهل القرى يذبحون الخطيئة عند الغروب

سألت الصّبيّ الذي يمسك الرّسْغ
أين سنرحل والليل ينثرنا في براري الجسدْ ؟
أشار إلى الجبل المعدنيّ
يسمّي الذئاب جميعا
يسميّ الرّعاة الذين يطوفون بالشّمس في بهجة خاويهْ
يسمّي الحجارة والماء والطيّبين الّذين يجيئون من شرفات النّظر
أسمّي الحذاء الّذي يطأ الأرض غيمه
أسمّي الخرائط بحرا
أسمّي الربيع الّذي يتوهّج في الكون طيف صبايَ
أسمّي السّماء سماء
وأصْعد.

احتفال صامت

السنين التي جرفتنا هنا
واعتراها الخريف ... تحلق مفتونة بالرؤى وانثيال الطبيعة فوق
كلام شفيف
تحلق فوق سطوح الأنا
لتسقط من تلة تستجير بنبض المكان
ورائحة الانتظار
تحلق فوق سنيني التي خانها الارتباك

لأصحو وحيدا
وفي
شمعتي ما يخيف
وفي نظراتي التي تستبيح الحطام .. دروب من القلق والنزيف
وفي خطواتي الثقيلة
عزف المدائن والزمن المشتعل
وفي نبضاتي الوديعة أحزان آدم وهو يطوف بأرض جديدة
ويبحث عن وجهه في المكان
وفي شفتي ما أقول وما لا أقول
وفي مطري .. وجع أبدي وفاتحة لسكون وخوفْ
وفي لوحتي
لونها الساحلي
وأحزانها
والخريف
وفي ورقي كنت أكتب دوما لذكرى السنين التي احترقت وانتهتْ
ليس لي ما أضيف
ولكنني الآن أصعد نحو سنين ستأتي
خفيفا كطفل .. بريء ....
مضيئا كنجم
سريعا كطيف

* * *

يا ليل الصبّ متى غده

الحصري القيرواني

يا ليل الصب متى غده ؟   أقيام الساعة موعده؟
رقد السمار فأرقه   أسف للبين يردده
فبكاه النجم ورق له   مما يرعاه ويرصده
كلف بغزال ذي هيف   خوف الواشين يشرده
نصبت عيناي له شركا   في النوم فعز تصيده
وكفى عجبا أني قنص   للسرب سباني أغيده
صنم للفتنة منتصب   أهواه ولا أتعبده
صاح والخمر جنى فمه   سكران اللحظ معربده
ينضو من مقلته سيفا   وكأن نعاسا يغمده
فيريق دم العشاق به   والويل لمن يتقلده
كلا لا ذنب لمن قتلت   عيناه ولم تقتل يده
يا من جحدت عيناه دمي   وعلى خديه تورده
خداك قد اعترفا بدمي   فعلام جفونك تجحده
إني لأعيذك من قتلي   وأظنك لا تتعمده

بـــالله هـــب المـشـتـــتــاق كــرى ... فــلــعـــل خـــيـــالـــك يــســعـــده

مـــا ضـــرك لـــو داويــــــت ضـنـى ... صـــــبّ يـــدنـــيـــك وتــبـــعـــده

لم يـــبـــق هـــــــواك لــــــه رمـــقـــا ... فـــلـــيـــبـــك عـــلـــيـــه عـــــوده

وغـــــدا يـــقـــضـــي أو بـــعـــد غـــد ... هـــــل مـــــن نـــظـــر يـــتـــزوده

يـــا أهــــل الــشـــوق لـــنـــا شـــرق ... بـــالـــدمـــع يـــفـــيـــض مــــــورده

يـــهـــوى المـــشـــتـــاق لـــقـــاءكـــمُ ... وصــــــــروف الــــدهـــــر تـــبـــعـــده

مـــا أحـــلـــى الـــوصـــل وأعـــذبـــه ... لــــــولا الأيـــــــــام تـــنـــكـــده

بـــالـــبـــين وبـــالـــهـــجـــران فـــيـــا ... لـــفـــؤادي .. كـــيـــف تجـــلـــده ؟؟

* * *

نصـــوص

عبدالله الخشرمي
شاعر وناشط ثقافي
السعودية

قلـــق

وأنا أجيء من البكاء
ملثّما بمباهجي
وحدي
أواري غربتي
أمضي يقينا
أحتسي ريبي.

مقاربـــة

هذا مدي ينحاز نحو البحر
يوسعني حنينا...
يرتدي الغرباء
هل في الأرض ما يغري
بميلاد المساء...
دهرا أقارب بين أسئلتي
وأسفار البكاء
من كان منكم ليس منكم
كان سنبلة وماءْ.

فوضـــى

أنا أربك الفوضى
وأحدث هدأة الأشياء
أقتلكم بموتي
ثم أمضي
حين أمضي
سوف تبكي كل فوضاكم
تراتيل وصمتي
أنا أربك الفوضى
وأحدث هدأة الأشياء.